

SHL
WITHDRAWN

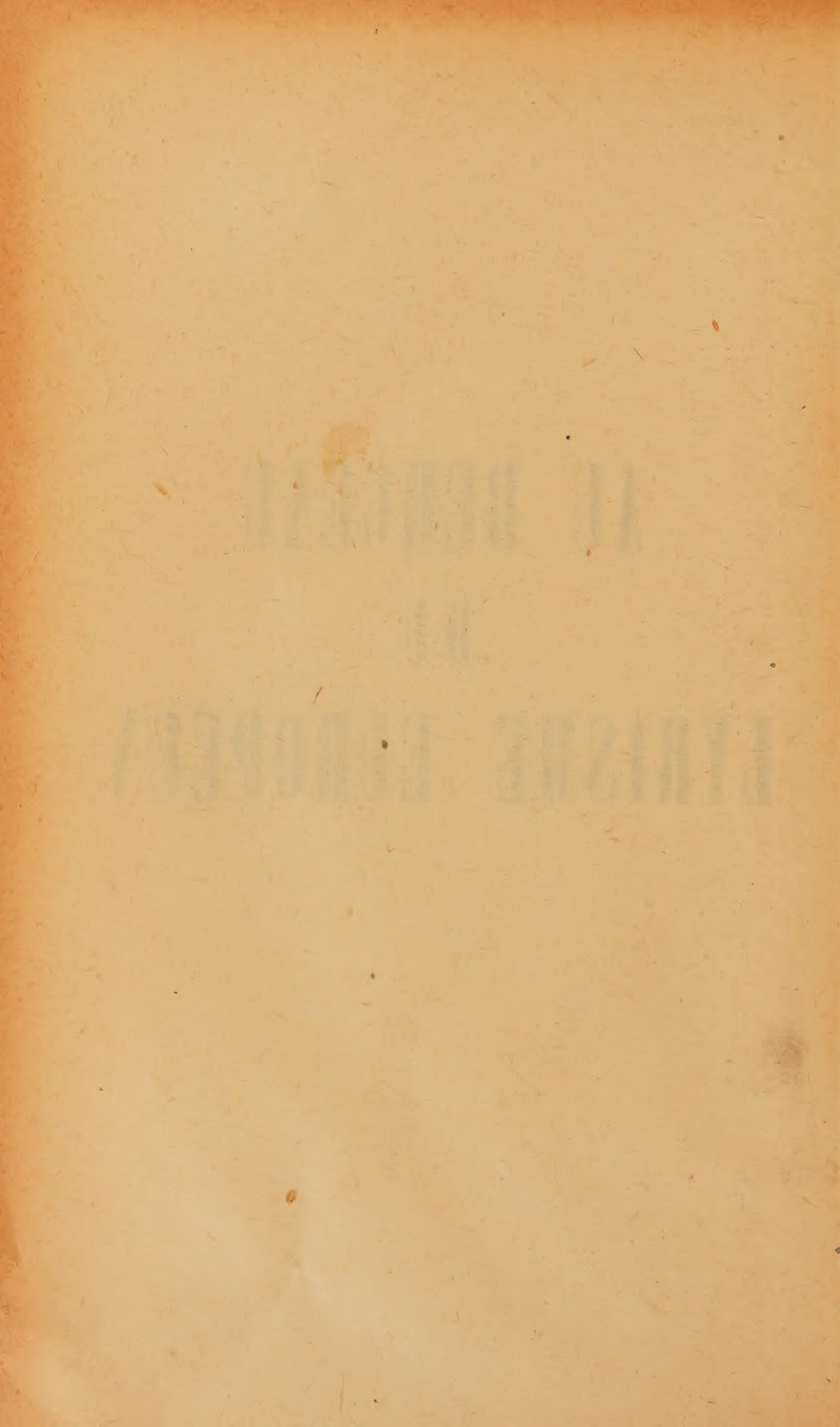
~~100/100~~

Eghem



Digitized by the Internet Archive
in 2026

**AU BERCEAU
DU
LYRISME EUROPÉEN**



PAUL ZUMTHOR

AU BERCEAU DU LYRISME EUROPÉEN

« Qu'est-ce que la littérature ? ». Toute réponse à la question que se posait Du Bos est relative au type même de civilisation dont la littérature est l'expression : contes polynésiens, hymnes aztèques, Homère, Virgile... Avec Virgile, s'ouvre pour le monde occidental une ère qui dure jusqu'au XIX^e siècle, sinon jusqu'au nôtre, et où la valeur fonctionnelle des belles-lettres ne varie plus vraiment. L'un des caractères distinctifs de cette longue période réside dans le contraste, non tranché, pourtant toujours sensible, qu'elle maintient entre le mode d'existence littéraire de deux couches de population : rustres et doctes, « le grand public cultivé » et l'autre ou, comme s'exprimaient les esthéticiens médiévaux, *litterati* et *illiterati*. La littérature européenne des Académies, des chapelles, des prix de fin d'année et des manuels ressortit encore aujourd'hui à une tradition de classe lettrée, en marge de laquelle un vaste domaine d'expression demeure ouvert et indéfini : domaine vierge ? Non pas, car les cloisons sont à claire-voie ; et la contrebande, fréquente. Chansons populaires et romans illustrés constituent un monde à part, mais non un ghetto ; et l'inverse est vrai aussi, avec plus de nuances et d'une façon qui relève davantage du dessein esthétique. Certes, dans la situation sociologique de l'Europe moderne, ce dualisme s'estompe. Mais durant le millénaire et demi qui précéda la démocratisation de l'enseignement, il resta le signe majeur de notre littérature : une ligne de crête sépara le versant scolaire, « savant », « courtois » des lettres, et leur versant inculte, « populaire ». Dans ses traits essentiels, cette géologie littéraire, et les facteurs techniques qui la fondaient, furent communs aux deux grandes civilisations-sœurs de l'Occident : européenne et islamique. La tradition « savante » reposait principalement sur la pratique des « arts libéraux », surtout rhétorique et dialectique, et, dans les genres lyriques, en terre chrétienne, sur l'emploi d'une musique modale. Au terme de « populaire », tarte à la crème des historiens romantiques, ne correspond pour la

philologie contemporaine plus aucune définition positive; à titre provisoire néanmoins, et par simple opposition, on l'utilise pour désigner une littérature, non dépourvue de technique propre, mais témoignant d'une autonomie très large à l'égard des arts libéraux, et destinée à un public sans culture scolaire. Au reste, le concept n'en implique aucun préjugé quant à la personnalité des auteurs: les exemples abondent, d'œuvres véritablement populaires par leur fonction et leurs succès, dues pourtant à l'invention de poètes de cour ou d'école, ou bien issues d'un processus de vulgarisation d'ouvrages savants antérieurs.

D'innombrables querelles érudites portèrent sur ce point. la nature des recherches dont elles s'alimentaient les déroba au public non universitaire, à qui elles paraîtraient souvent dérisoires. Le problème se posa d'abord, dans des perspectives hégéliennes, à propos de l'épopée: la *Chanson de Roland*, fruit du génie « populaire » collectif, ou œuvre d'un poète savant ? La discussion est à peu près close aujourd'hui, et l'on peut admettre que la tradition populaire européenne occidentale n'a jamais produit de poèmes épiques, tout au plus leurs lointains prodromes, sous forme de fables dynastiques, ou de chants de louanges composés sur certains chefs féodaux.

Le caractère propre de la poésie lyrique rend à cet égard la discussion plus ardue encore. Inutile de remonter aux sources sacrales et magiques du chant: dès le haut moyen âge, on n'en peut plus parler que par figure, et comme de survivances camouflées. Néanmoins, cette section des belles-lettres demeure, plus que d'autres, à toutes époques, dans la continuité de besoins humains fondamentaux et de schèmes universels. On pourrait définir le lyrisme comme l'expression de sentiments subjectifs, ou donnés pour tels, rapportée à l'auteur lui-même: poésie lyrique signifie, en ce sens, subjectivation du mythe; elle traduit la réflexion primordiale de l'homme sur lui-même. Mais aussi, par là même, elle diffère du cri instinctif et se constitue seulement grâce à une forme-miroir: rythmes, métaphores, l'image d'une certaine beauté sensible, plus ou moins conceptualisée, toute une thématique et une phraséologie qui, matériellement, peuvent être en partie empruntées à de lointaines incantations primitives.

Il me semble légitime de distinguer pourtant un lyrisme pur d'un autre lyrisme, plus déclamatoire et didactique, que sépare du premier une différence de degré et d'intention. Poésie « populaire » — poésie savante, lyrisme pur — lyrisme « didactique »: ces deux antinomies, sans se recouvrir tout à fait, témoignent, dans les traditions occidentales, chrétienne et islamique, d'une tendance à se lier membre à membre. La poésie lyrique européenne, dans sa quasi-totalité,

jusqu'à une époque récente, releva du second de ces registres, héritière en cela des formes savantes et des inspirations étudiées mises à la mode, dès le XII^e siècle, par les troubadours et leurs imitateurs de toutes langues. A l'écart de ce domaine reconnu, officiel, patenté, on distingue ça et là, dans les refrains de quelques œuvres médiévales, dans les romances du XV^e et du XVI^e siècles, dans certaines pages des recueils ultérieurs de « chansons populaires », les traces d'un autre lyrisme, au registre affectif plus banal et aux formes plus proches du langage parlé ou rêvé. Un problème génétique complexe se pose : les nations européennes possèdent-elles une double tradition lyrique, dont une seule branche bénéficie du droit de cité, sans toutefois pouvoir éliminer entièrement l'autre ? L'une d'elles représenta-t-elle, dans un passé assez lointain, la source-mère de l'autre ? Ou bien proviennent-elles toutes deux d'un fonds commun ? En termes d'histoire médiévale : exista-t-il, dès le temps des premiers troubadours, ou même antérieurement à eux, un lyrisme populaire pourvu d'une forme définissable, et de fonctions psychologiques et sociologiques perceptibles ?

Un facteur matériel intervient ici pour accroître les difficultés : la rareté des documents. Celle-ci tient non seulement aux inévitables destructions de textes mais au fait que, à une époque où les techniques de l'écriture exigeaient une grande dépense d'argent et d'énergie, les œuvres littéraires furent notées surtout dans certains centres — monastères, cours, écoles — qui en possédaient une sorte de monopole, ou bien en vertu de leur éminente valeur artistique. Mais cette dernière, laissée à l'appréciation des éditeurs, était perçue par eux en fonction des idéaux savants. Ces idéaux étaient déterminés de façon presque immuable par le « Canon » : on désigne ainsi, dans la tradition des arts libéraux, l'ensemble des textes dits « classiques » — dont la Bible entière —, faisant autorité pour la fixation des normes philosophiques et esthétiques, pour la définition des « modes », « tons » ou « styles », registres d'expressions exigés par le contenu de l'œuvre, et pour l'emploi des « lieux-communs », éléments phraséologiques traditionnels liés aux « situations » à décrire. Au delà de cette science « canonique » du verbe — dont le statut des écoles et l'aristocratie des cours protégeaient les arcanes —, la masse de la population ne participait que fortuitement à quelques-unes de ses manifestations littéraires, et sa voix propre intéressait seuls de rares folkloristes.

Tout un aspect de l'art médiéval vivant nous échappe ainsi. Jusqu'à la découverte récente dont je parlerai plus loin, la poésie lyrique antérieure au XII^e siècle ne nous était accessible que sous trois formes. D'une part, dans l'eucologie liturgique, hymnes et séquences, littérature d'une admirable diversité, mais de forme et d'inspiration typiquement scolaires. D'autre part, dans la poésie lyrique latine profane, beaucoup

moins abondante, et qui présente un double aspect : ou bien entre le ^{vi}e et le ^{xi}e siècles — de Fortunat à Hildebert de Lavardin —, celui d'un lyrisme descriptif, étroitement imité de l'Antique ; ou bien celui, plus ambigu, d'un très petit nombre de textes aux caractères formels savants mais aux thèmes peut-être empruntés à la veine populaire : au ^{ix}e siècle, une demi-douzaine de *planctus*, lamentations sur la mort de grands personnages carolingiens, et quelques chansons de soldats, ou bachiques et satiriques ; au ^xe, le précieux « recueil de Cambridge », sans doute répertoire de chanteurs errants, contenant une cinquantaine de chansons latines, de style très scolaire, amoureuses, satiriques ou burlesques. La dernière forme, enfin, sous laquelle nous soit accessible le lyrisme de cette époque reculée est d'ordre thématique : plusieurs condamnations ecclésiastiques ou royales, qui entre le ^{vi}e et le ^{ix}e siècles, réprouvent l'usage de « chants rustiques », qualifiés de « honteux » (non conformes à la discipline cléricale) ou d'« obscènes » (consacrés à des thèmes amoureux) : chansons d'amour, de déploration sur les morts, de moquerie, apparemment chorales, dansées et propres aux *illiterati*. Aux ^{xi}e et au ^{xii}e siècles, en France, en Italie, en Espagne, des chroniqueurs font parfois allusion à des chansons d'actualité (bienvenue à un chef aimé, sarcasmes à l'égard d'un autre) et de danse (« caroles »). L'existence d'un lyrisme populaire ancien, roman sinon européen, était ainsi, indirectement mais diversement, attestée. Les documents eux-mêmes en faisaient toutefois défaut ; ou plutôt, on ne possédait que trois vers lyriques de langue romane : par un curieux hasard ils appartiennent tous trois au genre dit « aube » — salut adressé au soleil levant — et figurent dans des poèmes bilingues. Les deux premiers, en occitan, constituent le refrain d'une sorte d'hymne latin de style érudit, du ^{ix}e ou du ^xe siècle ; le sens en est obscur, peut-être :

L'aube apparaît, la mer se gonfle aux rayons du soleil.

Passe le veilleur : regarde s'éclairer les ténèbres (1).

Le troisième, en castillan, figure dans un « zéjel » arabe du grand poète musulman espagnol Ibn Quzman, qui commença sa carrière vers 1130 :

Aube, aube ! Voici la lumière dans un jour nouveau !

On a présumé que ces vers pourraient être empruntés à des chansons populaires préexistantes.

L'indigence de notre information induisit, dès la fin du ^{xix}e siècle, divers historiens à tenter une reconstitution du lyrisme populaire originel en se fondant sur les éléments épars

(1) Je donne en appendice le texte original de tous les poèmes archaïques, cités dans le cours de l'article en traduction moderne.

qu'ils pensaient en déceler dans la littérature « courtoise » ultérieure. Mais, en dépit de leur ingéniosité — et souvent de l'autorité philologique qui s'y attachait —, ces travaux restaient de l'ordre des hypothèses invérifiables.



L'énoncé du problème vient d'être radicalement modifié, par suite de la découverte d'une série de chansons anciennes, d'origine espagnole. Le premier mérite en revient au sémitisant anglais S. M. Stern qui, parti de divers travaux antérieurs, révéla, vers la fin de 1948, dans la revue scientifique espagnole *Al-Andalus*, l'existence de strophes romanes dans vingt poèmes hébraïques dus à des Juifs andalous des XI^e et XII^e siècles, et dont les manuscrits sont conservés à la Geniza du Caire. Plusieurs mises au point, analyses et commentaires suivirent, dans différentes revues philologiques espagnoles, jusqu'en 1952; à cette date, les premiers travaux de synthèse commencèrent à paraître dans quelques périodiques spécialisés d'Italie, d'Allemagne, d'Amérique, tandis que le jeune savant espagnol E. Garcia Gomez publiait à son tour vingt-quatre strophes romanes figurant dans des poèmes arabes andalous inédits de la même époque: il en annonçait même une nouvelle série, — non encore parue au moment où j'écris. Jusqu'ici, aucune revue proprement littéraire n'a consacré à cette question plus que de brefs comptes-rendus. Ce demi-silence fut peut-être un bienfait, en ce sens que les « arrières » paléographiques, philologiques et historiques du problème ont pu être tranquillement assurés sur le plan érudit.

Ces strophes romanes ont été notées en caractères sémitiques, donc pratiquement sans voyelles, par des copistes orientaux qui n'en comprenaient pas le sens: d'où les difficultés présentées par leur déchiffrement, qui exigea plusieurs années et la collaboration de quatre ou cinq spécialistes. A titre de curiosité, un exemple: transcrit lettre par lettre, le début de la strophe finale du poème N° 4 donne ceci:

Gryd bs'y yrmn'ls km kntnyr' mw m'ly

Qu'il faut lire:

Garid vos, ay yermanelas !

Com contenera a meu mali ?

La langue de ces textes présente, de l'avis unanime des hispanistes, les caractères d'un dialecte mozarabe très archaïque. Néanmoins, six seulement de ces quarante-quatre strophes sont écrites en idiome roman pur. Les autres — et celles mêmes que contiennent des poèmes hébraïques — offrent un nombre variable de mots arabes: cinq d'entre elles utilisent ainsi le seul mot *habib*, qui désigne l'aimé, l'amant, terme du registre affectif le plus intime, dont l'emploi en langue sémitique implique un état de bilinguisme très profond chez les auteurs; vingt-neuf ou trente autres donnent en arabe des noms propres, d'hommes ou de villes, des exclamations, des appellations vocatives, des métaphores hypocoristiques, des mots désignant des objets d'usage courant, voire des fragments de phrases; il arrive qu'un mot arabe soit pourvu d'un suffixe diminutif roman; quatre strophes enfin présentent le rapport inverse: un membre de phrase roman est imbriqué dans un distique ou un tristique arabe. Ce mélange idiomatique peut refléter dans une certaine mesure la situation linguistique réelle des populations romanes qui vécurent sous la domination des Maures.

Tous ces poèmes, hébraïques et arabes, appartiennent au même genre littéraire, dit *muwassaha*, dont Muqaddam, de Cordoue, vers l'an 900, passe pour l'inventeur. Le *muwassaha*, à forme relativement fixe, est écrit, selon une versification non-canonique, en arabe classique, à l'exception de sa dernière strophe, la *jarcha*, rédigée en arabe vulgaire ou même dans le parler des Infidèles. Le ton de la *jarcha*, déterminant le mode du poème entier, doit être « bavard, brûlant comme la naphte, ressemblant aux cendres et au langage des Tziganes »: ainsi s'exprime le théoricien Ibn Sana al-Mulk. Enfin, le *muwassaha* est agencé de manière que la *jarcha* se présente comme un couplet autonome, qu'est censé chanter un personnage introduit par la « strophe de transition » qui précède immédiatement. Les quarante-quatre textes romans déchiffrés sont des *jarchas*.

Le *muwassaha* est le fruit d'une évolution propre à la poésie sémitique, et où l'on a supposé que le chant juif synagogaal et l'hymnologie chrétienne orientale auraient joué un rôle. On admet toutefois que des modèles romans très anciens, perdus, en favorisèrent la cristallisation: les chansons et les danses andalouses jouissaient, dès le II^e siècle de notre ère, d'une réputation étendue à tout l'Empire. L'apparition du *muwassaha*, au IX^e-X^e siècles, marque, dans l'histoire des lettres musulmanes occidentales, une réaction anti-classique. Ce genre, tenu pour vulgaire, n'en fut pas moins aimé et pratiqué par les grands lyriques de la subtile Renaissance arabe. Celle-ci, précédant de cinq ou six siècles la nôtre, se situe à la source, et non au débouché, du moyen âge islamique, de sorte qu'elle ne tarda pas à se scléroser, probablement

par l'effet du formalisme aristotélicien, triomphant au XI^e siècle. Dès lors — c'est l'époque de nos muwassaha — les formes qu'elle avait libérées retombent sous la loi de traditions rigoureuses; passé 1200, elles font figure d'archaïsmes.

Les quarante-quatre muwassahas à jarchas romanes appartiennent à cette ère déjà tardive qui va de 1050 à 1350 environ. Treize d'entre elles sont anonymes. Les autres portent les noms de grands poètes arabes ou de leurs principaux imitateurs hébreux. Le texte le plus ancien, antérieur à 1042, est dû au Juif Joseph le Scribe, de Grenade; suit, chronologiquement, une pléiade de poètes arabes de la seconde moitié du XI^e siècle: Abu-l Abbas al-Tutili, Ibn Ubada, d'Almeria, Ibn al-Mu'allim, de Séville, al-Kumayt al-Garbi, d'Estramadure; au début du XII^e siècle, contemporains du plus ancien troubadour occitan connu, les Juifs Moshe ben Ezra, de Grenade, Juda ha-Levi, né à Tolède et qui finit en pays chrétien, Joseph ben Saddic, de Cordoue, Abraham ben Ezra, grand voyageur qui, né à Tolède, vécut en France, en Angleterre, et mourut à Rome, les Arabes Ibn Rhuaym, Levantin, Ciego de Tudèle, Navarrais fixé à Séville, Ibn Baqi, de Cordoue; vers la fin du XIII^e siècle, l'Arabe al-Laridi, de Lérída; et, beaucoup plus tard, à la fin du XIII^e, le Juif Todros Abu-l-afia, né à Tolède mais qui vécut à la cour de Castille, et au début du XIV^e l'Arabe Ibn Luyun, de Grenade. Nous possédons ainsi les documents d'une tradition ininterrompue de près de trois siècles, et qui permettent certaines constatations empiriques. Cinq jarchas sont communes, avec de légères variantes, à plusieurs muwassahas, une autre correspond littéralement à une jarcha en arabe vulgaire attestée ailleurs. Une seule jarcha, le N^o 3, pourrait avoir été composée en même temps que le muwassaha où elle figure, poème de circonstance écrit à l'occasion de la libération de Guadalajara: mais cette interprétation n'a rien de probant. Toutes les autres sont l'objet d'une sorte de transposition stylistique: alors que la plupart des muwassahas sont des chants de louange adressés à de grands personnages, leurs jarchas présentent les traits évidents d'une poésie d'amour; on les employa donc par métaphore. Leur fonction littéraire rappelle celle de deux procédés fort répandus dans le moyen âge chrétien et islamique: la citation typique, dite *versus cum auctoritate*, introduction, dans un poème, d'un fragment emprunté à un auteur célèbre et destiné à rehausser le « ton » ou à fixer le « mode »; et le refrain non récurrent, souvent lié à une déclamation mimique. L'ensemble de ces faits engagea les premiers commentateurs à définir les jarchas romanes comme des extraits de chansons préexistantes, « populaires ». Affirmation assurément trop catégorique, quoiqu'en effet l'usage de ces jarchas implique, d'une manière ou d'une autre, l'existence d'une poésie lyrique étrangère au canon classique et répandue parmi les petites

gens romanophones d'Andalousie. Quant à son antiquité, on n'en peut trancher : la langue, dont les archaïsmes ont sans doute été conservés pour des motifs stylistiques, pourrait remonter au x^e siècle, sinon plus haut ; mais la seule date non contestable est le début du xi^e : près d'un siècle avant les premiers troubadours occitans, quelques décennies au plus après les premiers poèmes hagiographiques de tradition cléricale composés en gallo-roman. Quoi qu'il en soit, ces textes constituent le plus ancien document positif que nous ayons désormais sur l'existence d'une littérature romane « populaire », au sens le plus général de ce terme.

Je ne donnerai qu'un seul exemple de muwassaha complet, pour me borner ensuite à l'examen des jarchas. Il s'agit d'un poème d'amour d'Abu-l Abbas al-Tutili, exactement contemporain du premier troubadour, vers 1100. J'imprime en italique la partie arabe.

*Courant de larmes et poitrine ardente :
eau et feu,
ils ne s'unissent qu'en infortune.*

*Par ma vie ! quel mal que le vouloir des médisants ! (2)
La vie est courte, la peine grande.
Oh soupirs trahissant le malade ! (2)
Oh larmes qui se changent en torrent !*

*Un songe m'est venu, la rencontre s'est éloignée.
Je ne peux garder la paix.
Je m'envolerais bien (2), mais ignore comment le faire.*

*Oh Kaaba où pèlerinent les cœurs
Entre l'amour qui appelle et le désir qui répond !
Oh appel lancé à qui se lamente et l'attend !
Tu me retiens ici. Peu m'importe l'espion. (2)*

*Permettez-moi de pèleriner jusqu'à elle et d'y faire ma demeure
sans obstacle :
Mon cœur sera la victime et mes larmes les galets.*

*Bienvenue — quoiqu'elle me conduise à la mort —
la fille svelte aux yeux sereins !
Oh dureté que l'amoureux prend pour douceur !
Tu m'as enseigné qu'il est mauvais de penser.*

(2) « Lieu commun » de la poésie arabe d'amour, que l'on retrouve dans les jarchas, et plus tard chez les troubadours.

*Depuis que j'ai perdu ces nuits si brèves,
mes larmes abondantes
semblent des fils d'épée entre mes paupières.*

*Pouvoir fut donné sur moi à seigneur injuste en ses
[commandements.*

*Je délire pour lui, mais je tairai son nom. (2)
Emerveillez-vous de mon équité, face à sa tyrannie.
Interrogez-le sur mon amour et sur son dédain.*

*Il détourna ma parole, par caprice et par dessein,
persistant dans sa froideur.*

Hors lui, nul compagnon n'en vaut la peine.

*D'aucune manière je ne peux me passer
de ce maître accusateur, dur, orgueilleux.
Il m'a laissé en douleur, en maladie:
et sur elles il chante, amoureux et coquet:*

Mon aimé est malade de mon amour.

Comment ne le serait-il pas ?

Ne vois-tu pas qu'il ne doit point me joindre ? (3)



Tandis que les muwassahas eux-mêmes, en dépit de leur caractère partiellement non-classique, restent dans une ligne d'inspiration traditionnelle en Islam, les jarchas présentent des traits fondamentalement étrangers à la poésie sémitique. Elles utilisent, dirait-on en langage scolastique, une « topique » différente. Lors même que la « strophe de transition » les place sur les lèvres d'un homme ou d'une allégorie, elles ne s'expliquent bien que si l'on y voit des chansons de femmes, genre par ailleurs inconnu des Musulmans. La plupart — et, selon l'interprétation que l'on en donne, la totalité — des jarchas romanes apparaissent comme des chants de jeune fille exprimant, soit pour elle-même soit pour une confidente, les divers moments d'un amour. A la manière de toutes les littératures de tradition orale, celle-ci emploie un nombre assez limité de thèmes, sur lesquels opère un art de variation. Tout dénombrement pêche ici par artifice. Néanmoins, certains éléments se distinguent et se groupent naturellement, reconstituant des sortes de schèmes-directeurs: attitudes psychologiques, personnages typiques, situations concrètes, procédés allégoriques.

(3) Jarcha n° VIII : on numérote en chiffres romains les jarchas contenues dans des muwassahas arabes, et en chiffres arabes celles qui proviennent des muwassahas hébreux.

La tonalité affective de nos jarchas embrasse un assez large registre. C'est à elle, plus qu'à son appareil verbal, que cette poésie doit sa diversité. Elle semble construite sur deux ou trois modes psychiques fondamentaux... et il est regrettable que le mode musical nous en échappe ! Mode joyeux, avec des nuances d'apaisement ou de passion triomphante, dans quelques morceaux ; triste, selon une gamme allant du suppliant au désespéré, dans la plupart d'entre eux. Pauvreté — ou simplicité — modale qui contraste avec la complexité du lyrisme des troubadours, pourvu des huit modes traditionnels à valeur à la fois mélodique et symbolique. Toutefois, alors que ceux-ci constituent un schéma rigide, de structure déductive et discursive, le « mode » des chansons mozarabes paraît surtout allusif, et s'épanouit avec une relative liberté en réalisations qu'il ne postule pas nécessairement : ce que je nomme ici ses « nuances » (4).

Mode Joyeux : les « nuances » vont de l'appel heureux (où l'on perçoit peut-être l'écho de chants printaniers) :

Viens, Seigneur, viens !

L'amour est le grand bonheur

de cette saison,

grâce au fils d'Ibn al-Dayyeni. (Jarcha N° 1).

à l'éclat de la joie physique :

Fils étranger,

tu as bu et tu dors sur mon sein ! (N° 7).

Mais elles comportent aussi la louange de l'aimé :

Sitôt que mon seigneur arrive

— quelle heureuse nouvelle ! —,

il descend comme un rayon de soleil

sur Guadalajara ! (N° 3).

de sa beauté physique :

Maman, quel ami [que le mien] !

Sous sa chevelure blonde,

le cou blanc

et la bouche rouge ! (N° XIV).

ou les hésitations de la coquetterie :

Il n'a pas besoin, le joaillier, ah maman,

de me donner des bijoux :

(4) Dans les citations qui suivent, j'imprime en italiques les mots arabes du texte original, que je traduis littéralement. Dans cinq exemples (jarchas nos 1, 2, 11, 13 et 18), j'écris comme un quatrain, selon les habitudes romanes, un distique de vers longs à rime intérieure.

*c'est mon cou blanc que regardera mon seigneur,
il ne verra pas les perles. (N° 11).*

Mode (?) passionné: de l'inquiétude du désir:

*Tire-moi de l'état où je suis !
Mon état est le désespoir.
Que ferai-je, ah maman ?
Je voudrais tant partir ! (N° VI).*

à ses audaces:

*Grâce, o mon aimé !
Tu ne me laisseras pas solitaire:
bel [ami], baise ma bouche:
Je sais que tu ne t'en iras pas (N° XXIII).*

Mode triste: les nuances en sont assez nettement marquées, selon que l'accent porte sur la crainte, ou sur la blessure de l'orgueil et du désir. Tour à tour, l'expression de ces sentiments recourt à la métaphore, ou demeure d'une extrême simplicité, moins directement descriptive toutefois que suggestive. Une jarcha incomplètement déchiffrée rend, par une accumulation d'images intenses, l'effroi ressenti à l'approche de l'amour:

*...déchirer
avec... des dents
comme des alènes,
aiguës
comme des lances
brûlant de flammes (N° XXIV).*

Une autre, pour peindre l'ardeur d'un désir insatisfait, combine l'énonciation pure, dépourvue de glose passionnelle, avec une allusion fiévreuse qui lui confère rétrospectivement sa propre violence:

*Il ne reste pas: il ne veut me dire
un mot.
Je ne sais comment, le sein embrasé, dormir,
maman ! (N° XV).*

Aussi bien, si l'aimé répond à cette attente, la pudeur s'effarouche:

*Ne me touche pas, ah mon aimé !
Je ne veux pas me faire tort.
Mon corsage est fragile.
Suffit ! Je me refuse à tout (N° XXII).*

Mais tarde-t-il, on le supplie :

Ah, peau brune, ah enfant chéri de mes yeux,
qui pourra supporter ton absence,
aimé ? (N° 20).

suggérant parfois que l'on est prête à tout pour lui :

*Si comme un homme de bien tu me veux,
baise-moi donc cette rangée de perles, (5)
cette bouche de cerises. (N° XI).*

Revient-il, l'heure passe trop vite, et déjà l'on implore.

Que ferai-je, qu'en sera-t-il de moi ?

Aimé,

Ne te sépare pas de moi ! (N° 16).

Il s'éloigne pourtant, et peut-être l'on apprend qu'il est volage :

Belle Aurore (6), dis-moi d'où tu viens.

Je le sais, que tu en aimes une autre :

ce n'est pas moi que tu veux. (N° 17).

L'amertume s'en prend alors aux choses, aux lieux témoins de la trahison :

Mes yeux, mes yeux, vois-les :

Si je pouvais aller... (7)

Ton amour, tu le vends à d'autres,

flatteuse Valence ! (N° 12).

Les personnages mis en scène dans ces poèmes sont peu nombreux et ressortissent apparemment à ces « types » sur lesquels se fonde toute la littérature psychologique et affective du moyen âge, aussi bien en Chrétienté qu'en terre d'Islam. La réalité humaine se perçoit et s'exprime par l'intermédiaire de schémas sociologiques ou caractériologiques fixés, impliquant un système donné de relations et un ensemble de traits à valeur allusive précise. Grâce à eux, l'art procède par référence à un ordre objectif, existant en dehors de l'œuvre, dans une sorte de *consensus universalis*. Les « types » utilisés par la poésie savante furent, dès le XI^e siècle, l'objet de multiples codifications : ceux des jarchas romanes, à une seule exception près, leur demeurent étrangers. Ici, on ne sort pas d'un cercle humain très étroit. De rares détails donnent une silhouette — bien imprécise ! — à la

(5) « Lieu-commun » de la poésie arabe, désignant les dents.

(6) Sans doute pseudonyme, « signal » de l'aimé : les troubadours utiliseront couramment ce procédé.

(7) La fin du vers est indéchiffrable.

jeune fille qui s'exprime : lèvres rouges, bijoux ; la « strophe de transition » qui précède la jarcha N° XXI indique que l'éplorée a treize ans. Du contenu des autres jarchas, on peut inférer que, par fiction, la chanteuse est toujours une adolescente. Le visage de l'aimé reste, lui aussi, dans l'ombre : il lui suffit d'exister dans le souvenir affectif qu'on en a. En revanche, le choix du mot par lequel on désigne l'aimé lui-même semble obéir à quelque loi mystérieuse. Douze fois, on lui donne le nom arabe — qui peut être aussi hébreu — de *habib* ; six fois, on l'appelle par son prénom ou son patronyme : on a supposé qu'il s'agissait là de personnages célèbres, chanteurs ou histrions, pour qui toutes les têtes féminines tournaient dans le pays ! Trois fois, l'aimé est dit *sidi*, seigneur ; le simple « tu » est rare (deux fois) ; le « vous », exceptionnel (une fois) ; mais « lui », fréquent (huit fois). On ne relève qu'une métaphore : « Fils étranger », expression qui semble tirée d'Isaïe. Les appellations directes prédominent donc de beaucoup, comportant une double nuance de franchise, de simplicité voulue, — et de bienséance, presque de respect. Dans les jarchas même où l'aimée se plaint de quelque indécatesse, le coupable est rarement qualifié de façon brutale : ici, on le nomme « séducteur » :

Ah, séducteur ! ah, séducteur !

Entrez ici

qui cherchez à me rendre jalouse ! (N° III).

ailleurs, « dévergondé » :

Ce dévergondé, maman, ce trompeur,

vient à moi avec violence

pour me faire périr, moi et mes seins. (8) (N° X).

ou « impudent » :

Va, ah impudent, va ta voie !

qui ne me restes pas fidèle. (N° 19).

Dans une seule pièce figure le type du *raqib*, l'« espion », le « médisant », l'ennemi-né des amoureux, type emprunté aux poètes arabes, et que l'on retrouvera constamment chez les troubadours sous le nom de « lauzengier » :

Aube de ma force !

Ame de ma douleur !

Il raillait le médisant,

cette nuit, Amour. (N° IV).

Le troisième personnage du drame est bien plutôt la mère, qui apparaît sous les traits d'une confidente, d'une protectrice

(8) Métaphore arabe. Sens : « moi et mon amour » (?).

et d'une conseillère: neuf jarchas en utilisent le type et, au contraire de l'aimé, la désignent toujours par un mot roman, en général l'hypocoristique *mamma*. Ce thème fondamental se rencontre à l'état pur dans la jarcha N° 14:

*Que ferai-je, maman ?
Mon aimé est à la porte.*

Sous cette forme, on le rencontre fréquemment plus tard dans les chansons portugaises et castillanes.

De même, le type des sœurs-confidentes — quoiqu'une seule de nos jarchas le présente:

*Dites, ah, petites sœurs,
comment contenir mon mal ?
Sans mon aimé je ne vivrai pas,
je volerai le chercher ! (N° 4)*

est largement répandu dans la poésie portugaise du XIII^e siècle et au delà, et n'est pas inconnu en France.

Rarement, un personnage étranger à ce groupe intime traverse la scène: un marchand, une voyante... Les moyens littéraires témoignent ainsi d'un dessein stylistique: resserrement, réduction des éléments affabulateurs à l'allusion la plus immédiatement expressive du sentiment subjectif. Les situations figurées restent d'ordre intérieur: çà et là, quelques mots suffisent à esquisser un cadre descriptif, pittoresque, mais presque toujours rattaché à l'expression lyrique par le rôle fonctionnel qu'on lui fait jouer. Ainsi, le « rendez-vous de Pâques », thème typique, peut être apparenté à celui des « chansons de mai », dont on a présumé l'existence en France et en Allemagne:

*Revient la Pâque, hélas,
sans lui,
déchirant mon cœur
pour lui. (N° XIII).*

ou l' « aube », genre répandu dans toute l'Europe, connu de l'hymnologie ancienne et assimilé dès le XII^e siècle par la poésie d'amour savante; on en a voulu voir l'origine lointaine dans la stylisation d'un chant de joie éclatant après le plaisir sexuel:

*Viens, ah, magicien !
L'aube à la belle vigueur
quand elle vient demande l'amour. (N° VII).*

Le « rendez-vous nocturne », sous une forme ici stylisée et antithétique, ressortit à une topique universelle:

Mon seigneur Ibrahim
 — Ah, *doux nom !* —
viens à moi
de nuit.

Si non, si tu ne me veux pas,
j'irai à toi :
dis-moi où
te joindre. (N° I).

D'autres situations se réduisent moins aisément à des types généraux. Ou bien elles recourent à une imagerie spécifiquement arabe, comme dans la jarcha n° IX :

Je ne t'aimerai qu'à la condition
que tu joignes les bracelets de mes chevilles à mes boucles
[d'oreilles]

qui emprunte une métaphore poétique désignant sans doute une posture érotique. Ou bien, plus étrangères au thème central affectif, elles l'illustrent de l'extérieur et relèvent peut-être d'une topique particulière à cet art, à moins qu'elle n'y représentent un élément de plus libre variation. C'est ainsi que l'amoureuse inquiète se rend chez une voyante :

Toi qui est devineresse
et devines en vérité,
dis-moi quand me viendra
mon aimé Ishaq. (N° 2)

ou qu'elle charge d'un message quelque connaissance se rendant à la ville :

Tu vas à Séville
pour tes affaires :
veille faire de moi l'amie
d'Ibn Muhayyir. (N° 13).

Ailleurs, elle cite — ou imite — le cri d'un marchand ambulant, auquel les paroles dont elle le glose confèrent un sens amer et un halo de demi-teintes :

Marchandises ! Marchandises ! Ah les belles choses ! Dis
pourquoi tu veux — ah, Dieu ! — me tuer. (N° V).

La fonction de ces « situations » dans le poème est en général de suggérer une attitude intérieure. Lorsque celle-ci, et les mouvements affectifs, exigent l'expression directe, on l'obtient principalement — avec une sorte de gaucherie propre à tout l'art médiéval, qui manque de prises sur l'homme même — à l'aide de « lieux-communs » allégoriques. Certains d'entre eux, attestés depuis l'antiquité grecque

jusqu'au XVIII^e siècle, et qui passèrent très tôt dans le canon topique, forment apparemment l'une des constantes expressives des civilisations occidentales.

L'amour, totalement objectivé, est une puissance extérieure conquérante, dont l'action propre est de ravir les âmes :

Qui me prend mon âme ?

Qui désire mon âme ? (N° XVI).

Mais, par là même, il s'identifie à l'intimité de sa victime, en l'arrachant d'elle-même sans rompre le lien, en la rendant perceptible à la fois et douloureuse : le cœur. Ainsi dans cette jarcha dont le vers initial se retrouve plusieurs fois, sous diverses variantes, dans la poésie portugaise ultérieure :

Mon cœur s'en va de moi.

Ah, Seigneur, me reviendra-t-il ?

Si grande est ma douleur pour mon aimé !

Il est malade : quand guérira-t-il (N° 9).

La blessure saigne ; c'est par les yeux que l'arme entra, avec l'insidieuse beauté :

Peut-être est-ce un malheur de naître ?

Ternissez-vous,

mes yeux, aggravez encore votre mal ! (N° 10).

Désormais, le corps même attendrait en vain ses plus humbles et nécessaires apaisements, le sommeil s'enfuit :

Je ne dormirai pas, maman,

aux rayons du matin.

Bel Abu-l Qasim,

visage d'aurore ! (N° XVII).

L'être est malade, toutes ses énergies atteintes dans leur fondement vital :

Tant aimer, tant aimer,

mon aimé, tant aimer !

Mes yeux joyeux sont devenus malades,

ah, ils me font si mal ! (N° 18).

Mourir apparaît comme un terme à la fois craint et désiré, peut-être dépassé déjà :

Dis, que ferai-je ?

Comment vivrai-je ?

C'est cet aimé que je désire :

pour lui je mourrai. (N° 15).

Et, dans ce désarroi, comme un vague recours habituel, sans foi profonde, monte des lèvres un appel à Dieu :

Ah, Seigneur, *comment vivrai-je avec ce fourbe*
qui avant même de dire bonjour menace de s'en aller ?
[(N° 6).

L'irremplaçable valeur de ces textes pour l'histoire de notre culture n'empêche que leur beauté propre soit assez malaisée à saisir. Le mode de leur tradition manuscrite soulève une première question : ne forment-ils, comme l'admettent la plupart des spécialistes, que des fragments de chansons plus longues, extraits de l'original par des poètes sémitiques frappés de leur fraîcheur ou de leur pittoresque ? Leur sens se suffit ; aucune de ces jarchas ne semble exiger, par une nécessité thématique interne, introduction ni conclusion. La chanson populaire mozarabe revêtait-elle vraiment des formes aussi brèves ? Le grand hispaniste R. Menendez Pidal considère qu'une partie du lyrisme populaire roman tardif — aux XIV^e, XV^e siècles et au delà — repose sur une technique de « glose » : un morceau initial traditionnel, très court, est amplifié en une série de couplets dus à l'invention personnelle du glossateur ; les jarchas mozarabes représenteraient ce noyau, forme caractéristique, dans sa brièveté, de notre poésie lyrique la plus ancienne. Si cette analyse était juste, il faudrait conclure que l'art lyrique occidental originel, tel que l'illustrent ces documents, tendait à une concision allusive poussée parfois jusqu'à la brachylogie et à l'ellipse syntaxique :

Ah, *ma mère chérie,*
au rayon du matin,
le bel Abu-l Hayyay,
visage d'aurore ! (N° XIX).

Forme exclamative, stylisation du cri. Ailleurs, interrogation suggestive, litote, énonciation réduite à une série de touches descriptives plus ou moins emblématiques. L'hyperbole, figure de style la plus fréquente dans la poésie archaïque de langue française, et qui en constitue comme le signe élémentaire, se rencontre à peine ici et ne s'exprime guère que par des « lieux-communs », de puissance expressive sans doute réduite. Le ton général est gnomique, ou bien il conserve — il retrouve — la limpidité de l'appel pré-rationnel. Un dessein de concentration intérieure, de maîtrise parfaite du mot, de libération à l'égard des enchaînements de la parole, déterminent apparemment cette esthétique. Le fil conducteur verbal s'amincit au maximum, comme pour éviter toute résistance à l'intensité du courant affectif. Au reste, on a

beau jeu d'arguer d'une simplicité primitive et de dénoncer dans cette poésie l'épanouissement spontané d'un « peuple » unanime ! Simplicité, certes ; mais au terme d'un effort : ton de simplicité, et le facteur créateur individuel tient précisément dans ce mot de « ton ».

Si, comme on peut le supposer, ne serait-ce qu'en vertu de vraisemblances musicales, les jarchas au contraire ont été empruntées à des chansons plus longues, il devient imprudent de généraliser. Pourtant, leur sens, clos sur lui-même, non moins que les procédés de leur style, suggèreraient que ces fragments jouaient, dans l'ensemble de la composition originale, un rôle fonctionnel autonome : sans doute analogue à celui des refrains français, d'usage fréquent depuis le XIII^e siècle. L'élément mimique qu'impliquent beaucoup d'entre eux les désigneraient comme des refrains de danse : danses de jeunes filles, à partie de soliste (perdue), de caractère peut-être narratif, et chœur au refrain. Mais une telle reconstitution relèverait un peu trop du roman analogique !...

Une troisième hypothèse, peut-être la plus valable, se fonde sur des vraisemblances sociologiques. Les auteurs de muwassahas n'auraient-ils pas simplement contrefait, par désir d'expressivité, le ton et le langage propres à une poésie mozarabe vivante autour d'eux, sans pourtant s'astreindre à l'imiter littéralement ? Ce procédé leur permettrait de provoquer un contraste stylistique auquel le moyen âge fut toujours sensible : opposer, en un même poème, le registre linguistique classique (en terre chrétienne, le latin) au registre vulgaire, quel que fût l'apprêt donné à ce dernier. Ce bilinguisme poétique, d'usage courant dans tout l'Occident, relève — en tant que technique — du caractère modal de l'art médiéval savant. En soi, il n'implique aucunement que les parties de l'œuvre rédigées en langue vulgaire y constituent un corps étranger. La multiplicité des registres est intérieure au poète même, auquel les deux langues s'offrent naturellement comme des claviers à sa main. Au XIII^e siècle, des troubadours polyglottes composeront des chansons où alternent jusqu'à six idiomes différents. Aussi bien, le muwassaha comporte, au témoignage des théoriciens, une antithèse fondamentale entre le ton classique des strophes et le ton populaire de la jarcha : en principe cette antithèse pourrait se réduire à un simple choix d'éléments lexicaux caractéristiques, mots d'usage parlé, termes d'argot... fragments de phrases romanes approximativement reconstitués, un peu comme le pseudo-patois de Molière. A la limite, l'intelligibilité ne serait pas même indispensable : les deux ou trois jarchas qui se dérobent encore à toute interprétation sûre n'auraient été peut-être, dans l'intention des auteurs, qu'une sorte de « tralirala » parodique : la poésie médiévale utilise fréquemment des refrains dénués de sens, dont certains de nature très ambiguë,

comme le « babariol barbarian » du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine, où l'on a cru déchiffrer une altération de mots arabes.

Sous sa forme absolue, cette thèse, certes, serait insoutenable; une constatation historique l'infirm后会it: une comparaison opérée entre les jarchas selon la chronologie des muwassahas où elles sont insérées ne donne aucun résultat positif; on ne perçoit pas de différence notable dans le ton ni le style entre ces poèmes notés successivement au cours de trois siècles ! Ce fait postule l'existence, pour le moins, d'un substrat objectif stable. Il reste qu'on ne peut ne pas tenir compte d'un facteur possible de réinvention personnelle ou de pastiche, lorsqu'on étudie collectivement cette littérature. Les métaphores de ton franchement sémitique figurant dans plusieurs de nos jarchas constituent un signe, certes polyvalent, mais non négligeable à priori. Par ailleurs, le haut degré de stylisation dont témoignent certaines d'entre elles rend plus évidente — ou bien plus trompeuse ? — leur parenté avec des schèmes traditionnels de la poésie latine: ainsi, le thème de la visite à une voyante se rencontre chez Ovide; le vers « il descend comme un rayon de soleil » est un « lieu-commun » biblique; on a relevé çà et là des correspondances avec la poésie grecque tardive. L'Espagne wisigothique fut, dans le haut moyen âge, avec l'Italie, l'Angleterre et l'Irlande, l'un des refuges de la culture classique, d'où celle-ci vint recoloniser le centre barbarisé du continent occidental: quelle partie de ce dépôt littéraire passa aux communautés mozarabes après 700, nous l'ignorons; du moins, l'intensité et l'originalité de la civilisation artistique de celles-ci fait peu de doute: l'élément savant-scolaire y eut vraisemblablement part.

Les quarante-quatre jarchas miraculeusement préservées dans l'écrin des muwassahas apparaissent ainsi comme les témoins très divers d'une situation littéraire complexe. Quelques-unes seulement d'entre elles s'avèrent irréductibles à toute influence savante, ainsi:

Vient la Pâque, et elle vient sans lui.

Comme il brûle, mon cœur, pour lui ! (N° 5).

Les autres nous sont probablement parvenues après avoir subi un remaniement, ou plutôt une réfraction due à l'emploi stylistique qu'en firent des esthètes imbus de couleur locale folklorique. Mais, du moins, leur ensemble, par son étonnante unité de ton et de style, atteste une continuité littéraire réelle... une tradition. Celle-ci, dans la forme où nous en possédons les documents, ne saurait représenter une source absolue; pourtant, à travers les échanges qu'elle implique entre divers registres d'expression, elle s'affirme dans sa puissante et originale vitalité.

L'examen de la versification des jarchas confirme cette idée. Dans la poésie médiévale, les éléments rythmiques et métriques constituent le noyau le plus résistant de la forme, par suite de leur lien avec la mélodie, et ils survivent en général mieux que le détail stylistique aux contrefaçons, imitations, reprises pratiquées par les poètes lyriques : on a pu ainsi inventorier, chez les hymnologues ou les troubadours, de véritables familles rythmiques et musicales, remontant à un archétype commun mais présentant cinq, dix, cinquante variantes textuelles dans les styles les plus différents. Or, la structure de nos jarchas est à cet égard constante, et remarquablement identique à celle de la plus ancienne poésie de langue française, portugaise, italienne, castillane et, dans une mesure moindre, occitane. Le vers — alors que le contexte sémitique est prosodique — repose sur un comput, du reste assez flottant, des syllabes, dont le nombre oscille de 2 à 11, avec prédominance des groupes supérieurs à 6. Sans doute la phrase musicale correspondante demeurerait-elle fluctuante ; en tout cas, l'unité mélodique ne semble avoir été, dans toute la Romania ancienne, nettement perçue qu'au delà d'une série de 5 à 6 sons, et en deçà de 11 ou 12. L'homophonie finale — qui dans le contexte sémitique est une rime soignée, en général bisyllabique — se réduit dans les jarchas le plus souvent à l'assonance, caractéristique des poèmes français, castillans et italiens archaïques. Deux jarchas seulement en strophes complexes (les N° I à XXIV) s'opposent à quarante-deux autres en simples distiques, tercets ou quatrains : formes qui prévalent, dans l'Occident chrétien, du IV^e jusqu'au XII^e siècles — peut-être par suite d'influences « populaires » — même dans le lyrisme savant latin. Ces considérations techniques suffiraient à prouver l'existence d'une tradition mozarabe particulière plongeant en quelque manière dans un substrat roman commun.

Certaines des chansons populaires perdues, attestées dans le royaume franc entre le VI^e et le IX^e siècles partageaient — si même l'on en juge sans gloser en rien les indications sommaires des documents ecclésiastiques et administratifs les condamnant — un minimum de traits généraux avec les jarchas mozarabes : consacrées à l'amour, chantées par des femmes, qui parfois les mimaient en chœur. En pays germanique, des témoignages s'échelonnent, entre le VI^e et la fin du XI^e siècles, sur le genre des « winileodos », mot que l'on traduit par « chansons de compagnon » ou « d'ami » : en 789, Charlemagne en interdisait la composition aux moniales de son empire, comme contraire à la chasteté de leur état...

Parmi les poèmes lyriques de style savant écrits en terre chrétienne avant le XII^e siècle, deux seulement me semblent

présenter des caractères thématiques analogues à ceux de nos jarchas : l' « aube » bilingue latine-occitane du x^e siècle ; et l'une des pièces du « recueil de Cambridge » l'*Invitatio amicae*. L'une et l'autre paraissent ressortir de la technique des « gloses » poétiques : l'aube, d'une manière analogue aux muwassahas, est construite à partir de son refrain roman, que les strophes latines ont pour seule fonction d'introduire. Le thème commun est ici le salut au soleil levant, dont les modalités du reste sont irréductibles à la topique mozarabe. L'*Invitatio amicae*, entièrement latine, assortit des caractères stylistiques scolaires avec un rythme qui ne l'est pas ; sa versification est du type roman archaïque : quatrains assonancés de vers syllabiques irréguliers de 7 à 9 syllabes, sur une mélodie novaire. Les thèmes qu'elle offre en commun avec les jarchas émergent successivement au cours d'un développement rhétorique qui les combine en un effet, peut-être allégorique, savamment recherché : cri d'appel — l'amour qui brûle — le cœur douloureux — hâte-toi — sans toi je ne pourrai vivre — ne tarde pas — et les « lieux-communs » désignant l'aimé : cœur, yeux, âme. Les strophes dans lesquelles ils figurent sont poétiquement les plus denses ; les autres modulent en mineur sur le ton du *Cantique des cantiques*.

Ce genre d'analogies est un peu plus fréquent dans la littérature popularisante de période tardive, entre le xiii^e et le xvi^e siècles. Mais encore vaut-il mieux ne pas trop hâtivement conclure. Les refrains français présumés populaires, insérés dans divers poèmes courtois du xiii^e siècle, diffèrent beaucoup, quoi qu'en aient dit récemment divers spécialistes, des jarchas par leur topique : le registre en est plus étendu ; les « lieux-communs » paraissent souvent empruntés à la tradition des troubadours ; les situations typiques ne sont comparables que si l'on fait intervenir un facteur historique et sociologique difficile à apprécier : en particulier, les chansons mozarabes donnent l'impression d'être nées en milieu urbain, tandis que les textes français reflètent l'image d'une civilisation paysanne ; les personnages du drame sont le plus souvent, en France, campés dans des attitudes étrangères aux poèmes andalous : mère hostile et dont il faut tromper la surveillance, ami chevalier guerroyeur, ou berger d'idylle. Restent les notations affectives, dans la diversité desquelles on dégager quelques types élémentaires proches des jarchas : langueur des attentes :

*Dieu ! Il tarde trop ! Quand viendra-t-il ?
Il est au loin, il m'a oubliée.*

tristesse des séparations :

*Robin, doux ami, je vous ai perdu :
avec grande douleur de vous je me séparerai.*

dernières hésitations de la pudeur :

Né touchez pas à ma chemise, sire chevalier !

Crainte, espoir, abandon, jalousie, modeste gamme sentimentale — souvent teintée d'ironie en français et dans les chansons latines de même veine que nous ont conservées les *Carmina burana* du XII^e siècle, — plus mélancolique dans la trentaine de *Frauenlieder* allemands qui restent de la même époque.

Les rapprochements sont plus aisés avec certaine poésie portugaise des XIII^e-XIV^e siècles, voire castillane des XV^e-XVI^e. L'étroite parenté des langues et des milieux humains étend ici les ressemblances, parfois littérales, aux situations et aux matériel lexical même. Quelques exemples. Dans les « cantigas de amigo » portugaises :

Ma mère, comment vivrai-je ?

Car je ne dors pas, et ne dormirai plus.

Que ferai-je, maintenant, ami,

puisque tu ne veux pas vivre avec moi ?

Il ne vient pas, celui que je désirerais !

Ah, Dieu, aide-moi !

Comme je suis blessée d'amour !

Dans les « villancicos » espagnols :

Gil Gonzalez Davila frappe à la porte.

Je ne sais, ma mère,

si je dois ouvrir.

Qui pourra supporter cette absence, mon ami ?

L'amour me tue, mère,

qu'en sera-t-il, triste, de moi

qui jamais ne m'e vis si mal !

Les hispanistes, s'emparant de la découverte des jarchas, ont déjà mis au point une doctrine : le lyrisme populaire ibérique, provenant d'une souche commune antérieure à l'invasion arabe, se serait déployé en rameaux à peine divergents : andalou, portugais, castillan ; recouvert et dissimulé pendant quelque temps, dans le nord et le centre de la péninsule, par le rayonnement de la poésie occitane savante, le vieux fonds originel y aurait émergé entre le XIII^e et le XV^e siècles, enrichi de cette expérience. Rien de tout cela ne sort des bornes de la vraisemblance. Mais le problème me paraît se poser en termes plus généraux encore.

Les faits, dans leur nudité, permettent de reconstituer

quelques grands schémas très simples. Un petit nombre de formes poétiques lyriques, définies par leurs rythmes et leur topique — de mode non-classique et de choix très limité — ont fleuri continûment dans l'Europe occidentale entre le x^e — mais probablement beaucoup plus tôt — et le xvi^e siècles. Leur caractère apparemment le plus remarquable, et peut-être le plus fondamental, était celui d'un appel féminin à la vie : elles stylisaient le rôle imparti à la femme dans l'essor du chant, alors que la poésie savante, en Chrétienté et en Islam, reste de signe uniquement masculin. La longue période où elles fleurirent commence cent ou deux cents ans avant celle des troubadours, et prend fin deux siècles après elle. Les irrégularités de la répartition géographique, telle qu'elle apparaît dans les documents restants, recoupe les lacunes de la chronologie : dès le x^e siècle, quelques exemples de ce lyrisme se rencontrent dans les milieux scolaires latinisants et, peut-être, simultanément, dans l'Andalousie arabisée où ils ne peuvent provenir, vu la structure sociale du pays, que du menu peuple ; des xi^e et xii^e, ne restent que des textes mozarabes ; au xiii^e, la tradition mozarabe est encore vivante, et une poésie apparentée émerge au Portugal, en France, en Allemagne, dans les cercles latins ; au xiv^e et xv^e, l'Andalousie, où meurt la civilisation mozarabe proprement dite, rentre dans le silence, mais la Castille s'éveille, et en France le nombre des documents s'accroît beaucoup. Au reste, le noyau commun de cet art ne se rencontre nulle part isolé ni à l'état pur : il s'accompagne de formes marginales, provenant soit de variations sur son fonds, soit de transpositions dues à des influences externes. C'est de celles-ci qu'il reçoit, dans les divers terroirs de l'Occident, ses colorations particulières. A travers elles, on perçoit le mode local de la topique et des techniques savantes alors en usage, ainsi, dans une moindre mesure, que l'image du milieu sociologique.

Cela seul importe. La découverte des jarchas mozarabes, apportant un fondement solide et une chronologie assurée à des spéculations jusqu'alors idéales, permet d'entrevoir, à l'aube du monde moderne, dans les nations issues de l'Empire romain d'Occident, une poésie primordiale, expression lyrique « de base », dont l'existence implique un mode fondamental commun de sensibilité et un instinct identique des virtualités dramatiques du langage. Il est vrai que la poésie populaire des pays slaves et balkaniques possède plusieurs traits essentiels de ce lyrisme. Mais il s'agit là d'une parenté d'inspiration et, pour ainsi dire, de culture humaine. Le facteur distinctif auquel je me réfère ici est d'ordre formel, j'entends relatif au mode d'expression, à la fois en tant qu'articulation psychique et que langage vécu. L'Angleterre et l'Italie semblent se ranger dans la zone occidentale au sens où je la définis ainsi : mais les seuls documents qu'elles ont conservés sont très tardifs et de signe savant, troubadouresque.

Ce fonds archaïque est-il à l'origine de tout le lyrisme européen, dans la multiplicité de ses manifestations ? On l'a ingénument prétendu. Il est bon de marquer les nuances. Le développement général de la poésie lyrique jusqu'au ^{xix}^e siècle suit une courbe différente dans les territoires qui connurent la « Renaissance carolingienne » savante, scolaire, étroitement canonique, du ^{ix}^e siècle, et ceux dont elle marqua peu ou pas la culture. La frontière entre ces groupes géographiques longe approximativement le cours du Rhin à l'est, ceux du Tibre et de l'Elbe au sud. Au delà de ces limites, l'élan lyrique originel, avec ce qu'il implique de plénitude instinctive, de manque de goût parfois, de puissance expressive brute, s'est maintenu jusqu'au seuil de l'époque contemporaine, comme en témoigne la poésie espagnole dans son ensemble. La ligne de démarcation entre littérature savante et littérature populaire reste ici assez floue — c'est plutôt une large zone médiane — et la première ne bénéficie pas nécessairement d'un préjugé favorable. C'est ainsi que la tragédie espagnole du siècle d'or absorba beaucoup d'éléments poétiques populaires, sans effort apparent d'assimilation.

En pays carolingien au contraire, le renouveau des études classiques se fit contre toute littérature échappant au contrôle scolaire et clérical. Les lettrés francs du ^{ix}^e siècle, battant, d'York à Aquilée, le rappel de tous les magistri de quelques réputation, reconstituèrent sous leur fêrule un idéal poétique certes admirable en lui-même, mais principalement nourri aux connaissances de l'intellect et aux phrases des livres. La veine lyrique profane y périt à peu près, sous la rigueur de trop savantes mosaïques... et le lyrisme religieux lui-même ne survécut que grâce aux modèles bibliques. Le jour où l'évidence s'imposa, de l'irréductibilité sociale de la langue vulgaire au latin, et où l'on consentit à donner à la masse de la population une littérature, on versifia pour elle, en style d'école, des séquences ou des cantiques de matines : aucun poète ne s'attacha à mettre en œuvre le matériel lyrique transmis à l'état sauvage dans la tradition orale. A la fin du ^{xi}^e siècle encore, les auteurs des premières chansons de geste sont gens d'école, et appliquent plus ou moins génialement les recettes du canon. Et l'habitude se poursuit : toute la poésie française, occitane, italienne — et la poésie allemande dans son ensemble — restent, jusqu'au delà du romantisme, essentiellement poésie de cour et d'hommes cultivés.

Cependant, vers l'an 1100, une révolution s'est opérée dans le système énergétique des belles-lettres. Le mouvement d'un lyrisme authentique est retrouvé : en langue occitane, d'abord, chez les troubadours. La poésie de ceux-ci apparaît soudain comme un météore dans le ciel de notre littérature, où rien n'annonçait sa venue. La contagion de certaine hymnologie latine put favoriser sa genèse, mais elle

n'explique ni toutes les formes qu'elle prit, ni le mode de son inspiration. La longue querelle à quoi donna lieu le problème de ses origines est close aujourd'hui quant à l'essentiel : c'est d'Espagne que les poètes occitans reçurent l'incitation initiale et, sinon leurs modèles, du moins l'image cristallisatrice première. Mais encore ? Dans leurs randonnées au delà des Pyrénées, ils connurent des chansons mauresques, dont on a prouvé qu'ils ne comprenaient pas la langue ; ils purent se faire traduire des poètes arabes, dont le subtil mysticisme leur échappa ; ils entendirent une musique originale dont on sait que l'expérience leur profita à peine ; mais ils entrèrent en contact avec les Mozarabes, leur art... et leur poésie.

Ils reprenaient ainsi pied sur la terre ancestrale : ils découvraient un mode particulier de réalisation du vieux fonds lyrique roman, demeuré chez eux stérile, et peut-être en voie d'épuisement. Leur formation scolaire les préservaient d'en emprunter textuellement les schèmes. Du moins, ils se libéraient d'une inhibition. Dans leur langage conventionnel et leurs coutumes d'hommes du nord, ils transposaient instinctivement en langage mâle la vieille incantation féminine ; ils sentaient que, pour eux, barons féodaux, l'être aimé ne se distingue pas du chef. C'est en pensant à la femme qu'ils disaient : Seigneur. En moins d'un quart de siècle, après quelques ratés au départ et au prix d'une crise d'obscénité, ils construisirent, sur ce fondement affectif, et à l'aide d'emprunts scolaires, un cadre qui répondit à leurs goûts et à leur formation. C'est à la fois leur immense mérite et leur lourde responsabilité, dans l'histoire de la poésie, que d'avoir enfermé le lyrisme dans une rhétorique... mais aussi, par là même, d'avoir rendu le droit de cité au lyrisme profane, dans un monde où poésie signifiait d'abord rhétorique.

L'art des troubadours, gagnant la France du nord, l'Allemagne rhénane et danubienne, puis l'Italie, y reproduisit ce miracle. Un siècle après la mort de Guillaume IX, la poésie lyrique courtoise règne sur tout l'Occident « carolingien ». Mais règne seule, en vue d'elle-même. Née du contact avec un lyrisme génétiquement antérieur, elle n'en a assimilé aucun élément significatif. Ce n'est qu'après s'être bien assurée de ses techniques propres qu'elle emprunta parfois le schéma d'une « aube », d'une chanson de femme, l'adaptant à son mode particulier. Au reste, Français et Allemands, moins soucieux que les Occitans de la rigueur des formes imposées, se montrèrent plus accueillants : ils cultivèrent plus abondamment ces genres sentis comme mineurs, et plus tard se risquèrent jusqu'à introduire, en « farciture » de leurs compositions, sinon les textes originaux, du moins de libres adaptations du lyrisme populaire dont ils constataient ça et là autour d'eux les manifestations. Quand, vers le xiv^e siècle, la poésie courtoise proprement dite eut été dépassée par sa

propre évolution thématique et formelle, des amateurs élargirent encore ce choix.

Néanmoins, le caractère fondamental de notre poésie lyrique demeura inchangé... jusqu'au jour où, vers la fin du XIX^e siècle, les révoltes de quelques jeunes gens en mirent à nu, aux yeux des plus perspicaces d'entre nous, l'artifice. Mais, entre temps, le vieux fonds populaire semble bien s'être épuisé. L'invasion des formes savantes avait été menée dans un tel esprit de système, par des nations mieux que d'autres préparées à s'en satisfaire exclusivement, que toute poésie étrangère en subit à la longue l'influence. Quels critères objectifs permettraient aujourd'hui de mesurer l'étendue — sans doute immense — de la perte dont fut ainsi victime le patrimoine commun d'une civilisation ? Aussi bien, le tarissement (apparent ?) de la source originelle ne supprimait pas un besoin, n'abolissait pas une fonction. Mais celle-ci dut se recréer un organe : la quasi-totalité des chansons dites populaires — et qui le furent assurément dans l'usage — confectionnées, en France surtout, aux XVIII^e et XIX^e siècles, représentent une désagrégation de modèles courtois, non plus une tradition différente. La ligne de crête distinguant les deux versants des belles-lettres n'était pas encore érodée ; mais la stérilité gagnant l'une de ses pentes exigeait que l'on y importât une végétation entière prise à l'autre ; seule la différence des climats en altérait superficiellement les rejetons. L'opposition poésie savante - poésie populaire perdait beaucoup de sa valeur formelle, et se transformait en une opposition poésie savante pure - poésie savante désintégrée, où - souvent - avilie. L'élan psychique primordial fondamental à tout lyrisme, était jusqu'alors demeuré vierge dans la tradition populaire ancienne, tandis que celle des troubadours l'avait contraint à un mariage avec les techniques scolaires ; désormais, le nouveau style d'usage populaire l'induisait à un véritable adultère, et affaiblissait sa vigueur en sentimentalité. C'est peut-être ainsi que, s'explique le mode sur lequel nos poètes, depuis Apollinaire, ont cherché à recréer un lyrisme directement humain : réduit à la seule obligation d'une réaction anti-rhétorique, ils misèrent sur la surprise ; ils étaient privés de cet arrière-pays qu'est une vraie poésie folklorique, et dont disposent, semble-t-il, les poètes slaves (il fallut le talent d'un Laforgue pour lui permettre d'en retrouver intuitivement quelques échos, à travers les contrefaçons modernes) : éprouvant avec intensité le caractère conventionnel des esthétiques, et se découvrant, par là même, hôtes et créateurs à la fois du langage, ils tentèrent d'en approcher la vitalité pure, de recréer, par l'œuvre de l'esprit, une magie qui, à son origine, provint des choses mêmes. Dans un monde aujourd'hui pénétré de culture livresque, leurs innovations ont regroupé toutes les énergies poétiques valables, en mal de libération. Mais, la

vieille antinomie savant-populaire subsiste, tenacement, limitant encore dans ses effets et ses zones d'applications cette nouvelle Renaissance. Nous aboutissons ainsi aujourd'hui à un retournement presque total des situations traditionnelles : une poésie de lettrés, délivrée des tyrannies scolaires anciennes, se constitue indépendamment d'un lyrisme d'usage « populaire » livré au verbalisme d'une rhétorique dégradée et anonyme. Mais, aussi bien, lorsque celle-ci — par un phénomène inverse de celui que connut parfois le moyen âge finissant — est assumée par quelque vrai poète, elle s'offre à lui comme le moyen le plus sûr de retrouver les émotions élémentaires, les rythmes affectifs et les métaphores communes qui font l'unité d'une nation : l'Aragon de la Résistance, ou le meilleur Prévert...

PAUL ZUMTHOR.

TEXTES ORIGINAUX

Les textes qui suivent sont placés dans l'ordre où ils sont présentés dans le cours de l'article.

LES DEUX PLUS ANCIENS DOCUMENTS ECCLÉSIASTIQUES SUR UN LYRISME POPULAIRE

Sermon de Saint Césaire d'Arles, VI^e siècle :

Quam multi rustici et quam multæ mulieres rusticæ cantica diabolica, amatoria et turpia memoriter retinent et ore decantant ! Ista possunt tenere atque parare, quæ diabolus docet, et non possunt tenere quod Christus ostendit ?

« Que de paysans et de paysannes sont capables de chanter par chœur des chansons diaboliques, amoureuses, honteuses ! Ils peuvent bien retenir et répéter ce que le diable leur enseigne, mais non pas ce que leur apprend le Christ ? »

Décret conciliaire du milieu du VII^e siècle :

Valde omnibus nuscetur esse decretum ne per dedicationem basilicarum aut festivitatis martirum ad ipsa sollemnia confluentes obscena et turpia cantica dum orare debent aut clericus sallentes audire cum choreis femineis turpia decantare videantur.

« Que personne ne l'ignore, nous interdisons par décret à ceux qui assistent à la dédicace d'églises ou aux fêtes des saints de chanter des chansons obscènes et honteuses avec des chœurs de femmes alors qu'ils devraient prier et écouter la psalmodie des clercs. »

L'AUBE BILINGUE LATINE-OCCITANE, IX^e-X^e SIÈCLES

*Phebi claro nondum orto jubare,
fert Aurora lumen terris tenue.
Spiculator pigris clamat: Surgite !*

*L'alba par, tumet mar at ra sol.
Poy pasa bigil: mira clar tenebras.*

*En incaustos ostium insidie
torpentesque gliscunt intercipere,
quos suadet preco clamans surgere:*

L'alba...

*Ab Arcturo digregatur Aquilo;
poli suos condunt astra radios;
orienti tenditur Septentrio.*

L'alba...

Le premier vers du refrain peut être lu différemment :

L'alba, part'umet mar, atra sol.

Ce qui signifierait : « L'aube à l'horizon de la mer humide, attire le soleil ».

Traduction des strophes latines : « L'astre clair de Phœbus n'est pas encore levé, et l'Aurore apporte à la terre une faible lumière. Le gardien crie aux paresseux : Levez-vous ! » / « Voici que l'ennemi et ses embûches se glissent, pour les surprendre, auprès des endormis qui ne se surveillent pas : c'est eux que le héraut engage par son cri à se lever. » / « Aquilon se sépare d'Arcturus ; les astres du pôle affaiblissent leurs rayons ; l'Ourse se rapproche de l'orient. »

LE VERS ROMAN D'IBN QUZMAN, XII^e SIÈCLE

Alba, alba ! es de luz en nueva día !

LES JARCHAS ROMANES, XI^e-XII^e SIÈCLESN^o VIII.

Meu l-habib enfermo de meu amar.

Ké no d'estar ?

Non ves a mib ke s'a de no legar ?

N^o 1.

*Ven, sidi, veni el querer es tanto beni
d'est al-zameni con filyo d'Ibn al-Dayyeni.*

N^o 7.

*Filyolu alyenu,
bebitex e durmis a meu senu.*

N^o 3.

*Desd'cand'meu Cidyello venyd
— tan bona albixara ! —
como rayo de sol exid
en Wad-al-hayara !*

N^o XIV.

*Mamma, ayy habibi !
So l-yûmmella saqrella,
el collo albo,
e bokella hamrella.*

N^o 11.

*Nun quere tayir al-iqd, ya mamma, amana hula-li:
col albo verad fora mew sidi, non verad al-huli.*

N^o VI.

*Alsa me min hali !
Mio hali qad bare !
Ké farey, ya mamma ?
Ben kero volare.*

N^o XXIII.

*Aman, ya habibi !
Al-wahs me ne faras.
Bon, besa ma bokella:
en sé que tu no iras.*

N° XXIV.

... desgarrar
 con... dentes
 como aleznas,
 agudos
 como lanzas,
 quemantes de llamas.

N° XV.

No se keda, no me kered gaire
 kelma.
 No sey con seno ma suto dormire,
 mamma.

N° XXII.

No me tangas, ya habibi !
 Yo no kero daniuso.
 Al-gilalatu rajsatu.
 Bast: a toto me rifiuso.

N° 20.

Ya asmar, ya qurrah al-aynayn,
 qui potrad levar al-gaiba,
 habibi ?

N° XI.

Si queres como bono mib,
 beyama ida l-nazma duk,
 bokella de habb al-mpluk.

N° 16.

Qué faré yo o qué serad de mib ?
 Habib,
 non te tolgas de mib.

N° 17.

Al-sabah bono, garme de on venis:
 ya l'y sé que otri amas.
 a mibi non queris.

N° 12.

Mis welyos, mis welyos, ved !
 Ir, law astiya...
 Tu amor a otris vendad,
 falaguera Valencia.

N° III.

Ya fatin, a fatin,
 os y entrad,
 quien dar celos quiere.

N° X.

Este l-raqi, mamma, este l-harak,
 me hamma qahra,
 que perezcamos yo y mis pechos.

N° 19.

*Ve, ya raqi, ve tu vya,
que no m'tenes al-niyya.*

N° IV.

*Alba de mio vigor !
Alma de mio dolor !
Burlando li-l raqib
esta noche Amor.*

N° 14.

*Qué faré, mamma ?
Meu al-habib est ad yana.*

N° 4.

*Garyd vos, ay yermanelas,
com tenere a meu mali :
sin el habib non vivré yu,
ed volarei demandari.*

N° XII.

*Venid la Pasca, ay, aun
sin ellu,
laçrando meu corayun
por ellu.*

N° VII.

*Ven, ya sahbara !
Alba k'est con bel vigore
kando vene pidi amore.*

N° 1.

*Mio sidi Ibrahim,
ya nuemne dolye,
vente mib
de nojte.
In non, si non queris,
iréme tib :
garme a ob
legarte.*

N° IX.

*Non t'amarey, illa kon al-sarti
an tayma jaljali ma a qurti.*

N° 2.

*Gar sodes devyna e devynas bi-l-haqq,
garme cand me vernad meu habibi Ishaq.*

N° 13.

*Vaydes ad Isbilya fi zayyi tayir ?
Kered amigarnos de Ibn Muhayir.*

N° V.

*Amanu, amanu, ya l-malih ! Gare
por qué tu me queres, ya-llah, matare.*

N° XVI.

*Ki tuelle me ma alma ?
Ki quere ma alma ?*

N° 9.

*Vayse meu corachon de mib.
Ya Rab, si se me tornarad ?
Tan mal meu doler li-l-habib !
Enfermo yed: cuand' sanarad ?*

N° 10.

*Asa k'es naser bi-had !
Qerbad,
mews welyos, mais enfermad !*

N° XVII.

*Non dormireyo, mamma,
a rayo de manyana,
Bon Abu-l Qasim,
la faye de matrana !*

N° 18.

*Tant amari, tant amari, habib, tant amari !
Enfermeron olyos gayos, ya dolen tan mali !*

N° 15.

*Gar qué farayu ?
-como vivrayu ?-
Est al-habib espero,
por el morrayu.*

N° 6.

*Ya Rab, como vivreyo con este al-harak,
ya man qabl an yusal-lam yuhaddi bi-l-firaq.*

N° XIX.

*Ya, madre mia l-rajima,
a rayyo de manyana,
bon Abu-l Hayyay,
la faye de matrana !*

N° 5.

*Venyd la Pasca ed vien sin elu.
Com cahed meu coraçon por elu !*

L'INVITATIO AMICAE, X^e SIÈCLE

(Chanson du jeune homme)

*Iam, dulcis amica, venito
quam sicut cor meum diligo:
intra in cubiculum meum
ornamentis cunctis ornatum.*

Viens donc, douce amie,
toi que j'aime comme mon cœur:
entre dans ma chambre
ornée avec luxe.

*Ibi sunt sedilia strata
atque velis domus parata
floresque in domo sparguntur
herbeque fragrantes miscentur.*

Des canapés y sont disposés,
la maison est garnie de tentures,
des fleurs y sont répandues,
on mêle des herbes odorantes.

*Est ibi mensa apposita
universis cibis honesta:
ibi clarum vinum habundat
et quicquid te, cara, delectat.*

La table y est mise,
chargée de tous les mets:
on y trouve les meilleurs crus
et tout ce qui, chérie, te plaît.

*Ibi sonant dulces symphonie
inflantur et altius tibi,
ibi puer et docta puella
canunt tibi cantica pulchra:*

Là résonnent de douces harmonies,
on joue de la flûte au son aigu,
un jeune homme et une jeune fille instruite
chantent pour toi de jolies chansons:

*Hic cum plectro citharam tangit,
illa melos cum lira pangit,
portantque ministri pateras
diversis poculis plenas.*

L'un touche de l'archet la cithare,
l'autre chante en s'accompagnant de la lyre,
les serviteurs apportent des plateaux
chargés de toutes sortes de coupes.

(Chanson de la jeune fille)

*Ego fui sola in silva
et dilexi loca secreta
fugique frequentius turbam
atque (...) plebis catervam.*

(Suit une strophe mal déchiffrable, développant ce dernier vers).

J'étais seule dans la forêt,
aimant les lieux retirés
et fuyant l'agitation de la foule
et le désordre du peuple (?).

*Iam nix glaciesque liquescit,
folium et herba virescit:
philomela iam cantat in alto,
ardet amor cordis in antro.*

Déjà fondent la neige et la glace,
la feuille et l'herbe verdissent:
le rossignol chante dans les branches,
Amour brûle au fond du cœur.

(Chanson du jeune homme)

*Karissima, noli tardare,
studeamus nos nunc amare:
sine te non potero vivere,
iam decet amorem perficere.*

Très chère, ne tarde plus,
donnons-nous maintenant à l'amour:
sans toi je ne pourrai vivre,
il convient d'accomplir l'amour.

(Chanson de la jeune fille)

*Non me juvat tantum convivium
quantum predulce colloquium
nec rerum tantarum ubertas
ut cara familiaritas*

Ce n'est pas tant les banquets que j'aime
qu'un tendre tête-à-tête,
ni une telle abondance de biens
qu'un amoureux cœur-à-cœur.

(Chanson du jeune homme)

*Quid juvat differe, electa,
que sunt tamen post facienda ?
Fac cita quod eris factura:
in me non est aliqua mora.*

Pourquoi différer, bien-aimée,
ce que nous ferons quand même ?
fais vite ce que tu devras faire:
je ne peux plus supporter de retard.

Certains des thèmes propres aux chansons de femmes sont placés dans cette pièce sur les lèvres du jeune homme (ainsi, aux neuvième et onzième strophes). Le procédé de glose poétique est très apparent: ainsi, les trois premiers vers de la première strophe exposent un thème, qu'amplifie le quatrième, et que glosent les strophes 2, 3, 4 et 5; les trois premiers vers de la sixième strophe exposent un thème nouveau, qu'amplifie le quatrième et que glose la septième strophe (mal déchiffrable); et ainsi de suite. Ce mode d'exposition du thème principal en trois vers est d'autant plus remarquable qu'on le retrouve dans les « zéjels » arabes et dans certaines formes romanes ultérieures.

LES REFRAINS FRANÇAIS, XIII^e SIÈCLE

*Dex ! Trop demoure, quant viendra ?
Loing est, entroublée m'a.*

*Robin, douz amis, perdu vos ai:
a grant douleur de vos me departirai.*

N'atouchies mie a mon chainse, sire chevalier !

LES CANTIGAS DE AMIGO, XIII^e SIÈCLE

*Mia madre, como viverei ?
Ca non dormio, nen dormirei.*

*Que farei agor', amigo,
pois que non queredes migo viver ?*

*Non ven o que ben queria !
ai, Deus, val !
Com' estou d'amor ferida !*

LES VILLANCICOS, XV^e SIÈCLE

*Gil Gonzalez Davila llama.
No se si, mi madre,
si me le abra.*

Quien podra tolerar la ausencia, amigo mto ?

*Amores me matan, madre ;
qué sera, triste de mi,
que nunca tan mal me vi ?*

ILLUSTRATIONS

Il serait aujourd'hui souhaitable que fût constituée, sur des bases sérieuses, une bonne anthologie de la chanson populaire ancienne et moderne pour l'ensemble des langues romanes. Par malheur, les travaux préparatoires ont été faits en ordre dispersé, et souvent sans préoccupations critiques suffisantes. Le mince volume publié en 1952 par H. Lausberg à Halle (Allemagne) n'annonce que de loin l'entreprise plus vaste qu'il s'imposerait désormais de lancer.

Les quelques textes donnés dans les pages qui suivent n'ont donc qu'une valeur d'exemples, choisis presque au hasard. Le lecteur y percevra toutefois, de façon très partielle, la survivance de certains thèmes archaïques.

TEXTES OCCITANS (1)

AUBE

Quan lo rossinhols escria
 ab sa par la nueg e'l dia,
 ieu sui ab ma bell'amia
 jos la flor
 tro la gaita de la tor
 escriu : Drutz, al levar !
 qu'ieu vei l'alba e'l jorn clar.

CHANSON DE FEMME

Coindeta sui si cum n'ai gran cossire (2)
 per mon marit, quar ne'l voil ne'l desire.

Qu'eu be'us dirai per que son aissi drusa :
 coindeta...

quar pauca son, joveneta e tosa,
 coindeta...

e degr'aver marit dont fos joiosa,
 ab cui toz temps pogues jogar e rire.

Coindeta...

(1) Rien ne nous est, de la poésie lyrique occitane, parvenu qui n'ait subi l'influence très forte des modèles courtois savants. Je donne ici deux chansons anonymes, une aube et une « chanson de femme », sans doute contemporaines de la seconde ou troisième génération de troubadours (milieu ou fin du XII^e s.)

(2) Cette pièce est construite apparemment selon la technique des gloses poétiques ; elle se rattache au cycle des chansons dites de « malmariée » :

Tandis que le rossignol appelle,
auprès de sa femelle, nuit et jour,
je suis auprès de ma belle amie
 sous la fleur
jusqu'à ce que le gardien de la tour
appelle : Amants, qu'on se lève !
car je vois l'aube et le jour clair.

Je suis jolie et j'en ai grand souci
à cause de mon mari, que je n'aime ni désire.

Je vous dirai pourquoi je suis amoureuse :
je suis jolie...

Je suis petite, jeunette et tendre,
je suis jolie...

Et je devrais avoir mari dont j'eusse joie,
avec qui sans cesse je pusse jouer et rire.

Je suis jolie...

*Ja Deus no'm sal, si ja'n sui amorosa :
coindeta...*

*de lui amar mia sui cobeitosa,
coindeta...*

*Anz, quant lo vei, ne son tant vergoignosa
qu'eu prec la mort que'l venga tost aucire.
Coindeta...*

*Mais d'una ren m'en son ben acordada :
coindeta...*

*se'l meus amics m'a s'amor emendada,
coindeta...
Ve'l bels espers a cui me son donada,
plaing e sospir, quar ne'l vei ne'l remire.
Coindeta...*

*E dirai vos de que'm sui acordada :
coindeta...
que'l meus amics m'a longamen amada,
coindeta...
Ar li sera m'amors abandonada
e'l bels espers, qu'eu tan am e desire.
Coindeta...*

*En aquest son faz coindeta balada :
coindeta...
e prec a toz que sia lonh cantada,
coindeta...
E que la chant tota dompna ensegnada,
del meu amic, qu'eu tan am e desire.
Coindeta...*

Que Dieu me perde si je ne suis amoureuse :
je suis jolie...

De l'aimer, lui, je ne suis désireuse,
je suis jolie...

Mais, quand je le vois, j'en suis si honteuse
que je prie la mort de bientôt l'occire.
Je suis jolie...

Pourtant j'ai mis sous mon bonnet une chose :
je suis jolie...

Si mon ami me garde son amour,
je suis jolie...

Vois le bel espoir à quoi je me suis donnée,
je plains et soupire, car il est loin de mes regards.
Je suis jolie...

Je vous dirai à quoi je me suis décidée :
je suis jolie...

car mon ami m'a longuement aimée,
je suis jolie...

Maintenant lui sera mon amour donné
et le bel espoir que j'aime tant et désire.
Je suis jolie...

Sur cette mélodie je compose une jolie chanson de
je suis jolie... [danse :

Je vous prie tous de la chanter au loin,
je suis jolie...

Que toutes les dames nobles la chantent :
sur mon ami, que j'aime tant et désire.
Je suis jolie...

TEXTES ITALIENS (3)

LA JEUNE FILLE :

*Dolze meo drudo, e vatène.
Meo sire, a dio t'acomando
che ti diparti da mene
ed io tapina rimanno.
Lassa, la vita m'è noja,
dolze la morte a vedere,
ch'io non penssai mai guerire,
membrandome fuori di gioja.*

*Membrandome che t'en vai
lo core mi mena grande guerra :
di cio che più disiai
il mi tolle lontana terra.
Or se ne va lo mio amore
ch'io sovra gli altri l'amava ;
biasmomi de la dolze Toscana
che mi diparte lo core.*

(3) Les plus anciens documents de la poésie italienne qui nous soient restés sont dus à des chanteurs de l'école dite « sicilienne » : l'influence occitane savante y règne en maîtresse. La chanson suivante, qui fut attribuée à l'Empereur Frédéric II et pourrait remonter aux environs de 1230, a conservé peut-être quelques traits d'un lyrisme antérieur :

LA JEUNE FILLE :

Mon doux ami, tu t'en vas donc !
Mon seigneur, je te recommande à Dieu
puisque tu te sépares de moi
et que, humble, moi je demeure.
Lasse, la vie m'est ennui,
douce à voir, la mort,
car je désespère de la guérison,
plongée dans une pensée sans joie.

Quand je pense que t'en vas
le cœur me fait grande guerre :
ce que je désire le plus,
une terre lointaine me le prend.
Maintenant s'en va mon amour
que j'aimais plus que tous les autres ;
je maudis la douce Toscane
qui me divise le cœur !

LE CHEVALIER :

— *Dolcie mia donna, lo gire
nonn è per mia volontate,
che mi convene ubidire
quelli che m'à'm potestate.
Or ti còmforta s'io vado,
e già non ti dismagare
ca per null'altra d'amare,
amore, te nom falseragio.*

LA JEUNE FILLE :

— *Lo vostro amore mi tene
ed àmi in sua sengnoria :
ca lealmente m'avene
d'amar voi senza falsia.
Di me vi sia rimembranza,
no mi agiate 'n obria,
c'avete in vostra balia
tuta la mia disianza.*

(4) Cette chanson appartient au genre des « contrasti » : poèmes formés d'une altercation entre aimé et aimée. Le plus illustre contraste de l'école « sicilienne », sans doute de la même époque que celui-ci, est la pièce de Ciullo d'Alcamo « Rosa fresca aulentissima c'apar in ver la state » : sa longueur interdit de la citer ici, son thème, attesté depuis le XIII^e s. dans plusieurs langues romanes, est celui même que Mistral réutilisa dans la chanson de Magali.

LE CHEVALIER :

— Ma douce dame, ce voyage
n'est pas de ma volonté,
mais il m'y convient d'obéir
à qui me tient en sa puissance.
Console-toi si je m'en vais
et ne te laisse pas troubler
car par l'amour d'aucune autre,
mon amour, je ne te tromperai.

LA JEUNE FILLE :

— Votre amour me possède
et me tient en sa seigneurie :
de sorte qu'il me faut loyalement
vous aimer sans fausseté.
De moi gardez souvenir,
ne me mettez pas en oubli,
car vous avez en votre pouvoir
tous mes désirs.

LE CHEVALIER :

— *Dolze mia donna, lo commiato
domando senza tenore ;
che vi sia racomandato
che con voi rimane lo mio core.
Cotal'è la 'namoranza
delgli amorosi piaceri
che non mi posso partire
da voi, donna, il leanza (4).*

*Mamma, c'u zittu passa cuna catena d'oru :
mamma, ca je moru ! mi vogliu marità.*

— *Figlia, se ti mariti, dote non te ne dau :
c'u zittu è bbagabondu, ti rumane e se ne va.*

— *Tu mamma, vacci parla, ca j'a Peppinu u vogliu :
e se mi dici ca none, je fazzu a capa mej' (5).*

(5) Contrasto populaire moderne, relevé en 1934 à Colobrarò, dans le sud de l'Italie, par H. Lausberg :

LE CHEVALIER :

— Douce dame, congé
je vous demande, sans retard ;
daignez agréer mon salut
puisque mon cœur reste avec vous.
Tel est l'amour que j'ai
des plaisirs de l'amour
que je ne parviens pas à vous quitter,
ma dame, par ma foi.

Maman, voici le marié qui passe avec une chaîne d'or :
maman, que je meure ! je veux me marier.

— Fille, si tu te maries, je ne te donnerai pas de dot :
un mari est vagabond, il te laisse et s'en va.

— Toi, maman, va lui parler, c'est Peppino que je veux !
et si tu dis non, j'en ferai à ma tête.

TEXTES PORTUGAIS (6)

*Ay flores, ay flores de verde pyno (7),
se sabedès novas do meu amigo,
ay Deus, e hu è ?*

*Ay flores, ay flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado,
ay Deus, e hu è ?*

*Se sabedes novas do meu amigo,
aquei que mentiu do que mh'a iurado,
ay Deus, e hu è ?*

*Se sabedes novas do meu amado,
aquei que mentiu do que foi conmigo,
ay Deus, e hu è ?*

*Ai eu coitada (8) !
Como vivo en gram cuidado
por meu amigo,
que ei alongado !
Muito me tarda,
o meu amigo na Guarda !*

(6) Il existe, de l'admirable poésie des « cantigas de amigo » (xii^e-xiv^e s.), une anthologie en traduction française, publiée par F. Dehoucke, à Bruxelles, en 1945.

(7) Chanson anonyme, remontant sans doute au xii^e s.

(8) Œuvre du roi Don Sanche (fin du xii^e et début du xiii^e s.).

ah, fleurs, ah fleurs du pin vert !
savez-vous des nouvelles de mon ami ?
ah, Dieu ! où est-il ?

ah, fleurs, ah, fleurs du rameau vert !
savez-vous des nouvelles de mon aimé ?
ah, Dieu ! où est-il ?

Savez-vous des nouvelles de mon ami,
celui qui s'est parjuré envers moi ?
ah, Dieu ! où est-il ?

Savez-vous des nouvelles de mon aimé,
celui qui a oublié notre accord ?
ah, Dieu ! où est-il ?

Ah, triste de moi !
Comme je vis en grand souci
pour mon ami
qui est au loin !
Trop me tarde
mon ami à Guarda !

*Ai eu coitada !
 Como vivo en gram desejo
 por meu amigo,
 que tarda e non vejo !
 Muito me tarda,
 o meu amigo na Guarda !*

*Ondas do mar de Vigo (9),
 se vistes meu amigo ?
 E, ai Deus, se verra cedo ?*

*Ondas do mar levado,
 se vistes meu amado ?
 E, ai Deus, se verra cedo ?*

*Se vistes meu amigo,
 o por que eu sospiro ?
 E, ai Deus, se verra cedo ?*

*Se vistes meu amado,
 por que ei gram cuidado ?
 E, ai Deus, se verra cedo (10) ?*

(9) Œuvre du troubadour Martim Codax (XIII^e s.) .

(10) Ces pièces sont construites, on le voit, par variations très simples, procédant d'un pur décalage lexical, sur un ou deux thèmes.

Ce procédé, ici fortement stylisé, pourrait être caractéristique de la poésie populaire romane la plus ancienne. Par un remarquable effet de redécouverte, on le voit réapparaître dans la poésie contemporaine : le célèbre poème d'Eluard, *Liberté*, en fournit un bel exemple.

Ah, triste de moi !
Comme je vis en grand désir
pour mon ami
qui tarde et que je ne vois plus !
Trop me tarde
mon ami à Guarda.

Ondes de la mer de Vigo,
voyez-vous mon ami ?
et, ah Dieu, s'il viendra bientôt ?

Ondes de la mer soulevée,
voyez-vous mon aimé ?
et, ah Dieu, s'il viendra bientôt ?

Voyez-vous mon ami,
celui pour qui je soupire ?
et, ah Dieu, s'il viendra bientôt ?

Voyez-vous mon aimé,
pour qui j'ai tant de souci ?
et, ah Dieu, s'il viendra bientôt ?

Textes choisis par

PAUL ZUMTHOR.

TEXTES FRANÇAIS ANCIENS (XII^e-XIII^e s.)

Les morceaux suivants sont les témoins relativement tardifs d'un lyrisme fortement marqué par l'influence courtoise, mais où survivent des thèmes typiques étrangers à la tradition savante. Les deux premiers appartiennent au genre des « chansons de mal-mariée » :

1. *En un vergier lez une fontenele (1),
dont clere est l'onde et blanche la gravele,
siet fille a roi, sa main a sa maxele :
en sospirant son douz ami rapele.
ae cuens Guis amis !
la vostre amors me tout solaz et ris.*

*Cuens Guis amis, com male destinee !
mes pere m'a a un viellart donee,
qui en cest mes m'a mise et enserree :
n'en puis eissir a soir n'a matinee.
ae cuens Guis amis !
la vostre amors me tout solaz et ris.*

2. *Siet soi bele Aye as piez sa male maistre,
sor ses genouls un paile d'Engleterre ;
a un fil file, i fet coustures belles.
he he ! amors d'autre pais,
mon cuer avez et lie et souspris.*

*Aval la face li courent chaudes lermes,
q'el est batue et au main et au vespre,
por ce qu'el aime soudoier d'autre terre.
he he ! amors d'autre pais,
mon suer avez et lie et souspris.*

(1) K. Bartsch : Altfranzösische Romanzer und Pastairellen (Halle, 1870) — I, 9 (p. 13), ms. BW — XIII^e siècle.

1. Dans un verger, près d'une fontaine
dont l'eau est claire et le sable blanc,
est assise une fille de roi, sa main à la joue.
En soupirant elle appelle son doux ami :

« O comte Guy, mon ami !

Votre amour m'ôte la joie et le rire.

« Comte Guy, mon ami, quel mauvais destin !

Mon père m'a donnée à un vieillard

qui m'a mise en cette maison et enfermée.

Je n'en puis sortir ni soir ni matin.

O comte Guy, mon ami !

Votre amour m'ôte la joie et le rire. »

2. La belle Aye s'assied aux pieds de sa duègne
[méchante.

Sur ses genoux une tapisserie d'Angleterre :

elle la file de fil, y fait de belles broderies.

Ah, ah, amour d'autre terre,

vous avez lié et séduit mon cœur.

Sur son visage tombent des larmes chaudes

car on la bat matin et soir

parce qu'elle aime un guerrier d'un autre pays.

Ah, ah, amour d'autre terre,

vous avez lié et séduit mon cœur.

Autre « situation typique », les sœurs :

3. *Trois sereurs seur rive mer* (2)

chantent cler :

« *la jonete fu brunete :*

de brun ami j'aati,

je sui brune,

s'avrai brun ami ausi. »

Trois sereurs seur rive mer

chantent cler :

la mainnee apele

Robin son ami :

« *prise m'avez el bois rame,*

reportez m'i »

Trois sereurs seur rive mer

chantent cler :

l'ainnee dit :

« *on doit bien jone dame amer*

et s'amour garder

cil qui l'a. »

(2) Op. cit. I, 20 (p. 19) ; ms W — XIII^e siècle.

3. Trois sœurs sur la rive de la mer
chantent clair.

La cadette était brunette :

« J'ai envie d'un ami brun.

Je suis brune :

j'aurai brun ami aussi. »

Trois sœurs sur la rive de la mer
chantent clair.

La puînée appelle

son ami Robin :

« Vous m'avez prise dans le bois touffu,
reconduisez-m'y. »

Trois sœurs sur la rive de la mer
Chantent clair.

L'aînée dit :

« On doit aimer bien une jeune dame
et il doit bien garder son amour
celui qui l'a. »

Thème du rendez-vous nocturne :

4. *Entre moi et mon ami (3),
 en un bois k'est les Betune,
 alanmes juant mardi
 toute la nuit a la lune,
 tant k'il ajorna
 et ke l'aloue chanta,
 ke dit « amis, alons an. »
 et il respont doucement
 « il n'est mie jors,
 saverouze au cors gent,
 si m'ait amors,
 l'alouette nos mant. »*

*Adont se traît près de mi,
 et je ne fui pas anfrune :
 bien trois fois me baisa il,
 ansi fis je lui plus d'une,
 k'ainz ne m'anoia.
 adonc vosessiens nous la
 ke celle nuis durast sant,
 mais ke plus n'alast disant
 « il n'est mie jors,
 saverouze au cors gent,
 si m'ait amors,
 l'alouette nos mant. »*

(3) Op. cit. I, 31 (p. 27) ; ms C — début XIV^e siècle.

4. Moi et mon ami

Dans un bois près de Béthune
nous allâmes jouant, mardi,
toute la nuit au clair de lune
jusqu'au moment qu'il fit jour
et que l'alouette chanta
qui dit : « Ami, allons-nous en ! »
et lui, répond doucement :

« Il ne fait pas encore jour,
ma douce au corps gentil :
que l'amour m'aide !
L'alouette nous ment. »

Alors il vient tout près de moi
et je n'étais pas morose :
bien trois fois il m'embrassa,
je lui en fis autant plus d'une,
car cela ne m'ennuyait guère !
Alors nous aurions voulu
que cette nuit en durât cent
et qu'il ne cessât de dire :

« Il ne fait pas encore jour,
ma douce au corps gentil :
que l'amour m'aide !
L'alouette nous ment ! »

Divers « aspects » modaux de la joie d'amour :

5. *Main se lava la bien fete Aeliz (4) :*
« par ci passe li bruns, li biaux Robins. »
biau se para et plus biau se vesti.

« Marchiez la foille et ge gieudrai la flor.
par ci passe Robins li amorous.
encor en est li herbages plus douz. »

6. *Aaliz main se leva.*
« bon jor ait qui mon cuer a. »
biau se vesti et para
desoz l'aunoi.
« bon jor ait qui mon cuer a,
n'est pas o moi. »

7. *C'est la jus c'on dist an la praielle,*
Marion et Robeson
moienne joie et baudor
dou tans qui renouvelle.
Marions de joste li l'apelle :
« vien avant, biaux dous amis,
Robin Robin Robin,
esgair con je suix belle ! »

(4) Op. cit. II, 81 (p. 208) ; ms V — XIV^e siècle.

5. *Matin se leva la jolie Aelis :*

« Par ici passe le brun, le beau Robin. »

Elle se fit belle, et plus belle encore se vêtit.

Marchez sur la feuille, et je cueillerai la fleur.

« Par ici passe Robin l'amoureux

et l'herbage en devient plus doux ».

6. *Aelis se leva matin :*

« Qu'il ait bon jour celui qui possède mon cœur ! »

Elle se fit belle et se para

sous l'aulnaie :

« Qu'il ait bon jour celui qui possède mon cœur

et n'est pas avec moi ! »

7. *C'est là-bas, dit-on, dans la prairie :*

Marion et Robeson

mènent joie follement

de la saison qui se renouvelle.

Marion l'appelle auprès d'elle :

« Avance, beau doux ami,

Robin, Robin, Robin,

regarde comme je suis belle ! »

Textes choisis par

A. DE VARGA.

CHARLES SALLEFRANQUE

QUAND LE SOLEIL SE LEVAIT A L'OCCIDENT

*Canta el cantor en la luz ardiente de la hoja
seca, nostalgico de una isla donde fué su
primavera.*

JUAN RAMON JIMENEZ (Platero 1953) (1).

Philtre mystérieux proposé à la soif des hommes la poésie a pour vertu insigne qu'ils en demeurent sans cesse altérés. Banale vérité mais peut-être nulle part mieux éprouvée qu'en Andalousie; patrie ancienne d'une des plus émouvantes lyriques du monde sous des modes d'expression aussi divers que le latin, l'arabe, l'hébreu, l'espagnol et le galicien.

L'Andalousie, parmi les constantes qui la définissent, a celle de sa singulière fidélité à elle-même; combien surprenantes ou inattendues furent pourtant ses métamorphoses ! Atlantide des légendes selon Pline, Jardin des Hespérides hantant les rêves des Hellènes, Tartessos où s'ancrent les Phéniciens et que nomme la Bible, Bétique chèrement disputée entre Carthaginois et Romains, Byzantins et Barbares; son nom arabe d'Al-Andalus que lui valut la brève station des Vandales en signale une des plus profondes, probablement parce qu'en nul autre lieu du vieux continent n'aimèrent mieux à vivre Arabes et Berbères.

Ce qu'elle devint ainsi, deux siècles après la conquête musulmane, au plus touffu de ses métissages — ce fut le dernier et le plus sensible — aux environs de l'An Mille, la récente découverte de ces brefs et archaïques poèmes romans nommés Jarchas en apporte un extraordinaire, inattendu et bien émouvant témoignage. Paul Zumthor en fait ici une pénétrante analyse et en montre tout l'intérêt sur le plan de cette histoire comparée des littératures dont il est un des plus jeunes mais des plus brillants maîtres.

(1) Le chanteur chante dans la lumière — ardente de la feuille sèche — nostalgique de cette île — où il a vécu son printemps.

En ce qui touche aux littératures hispaniques Garcia Gomez, qu'on retrouve à toutes les avenues quand on essaie de comprendre l'Andalousie, nous avait déjà appris — par des études magistrales et plus encore même par des traductions où se récrée un poète merveilleusement sensible autant qu'un orientaliste consommé — que les poètes arabes andalous sont presque les seuls du monde arabe à pouvoir nous émouvoir aujourd'hui. Si leurs émotions sont parfois bien proches des nôtres la raison la plus forte en est dans l'influence qu'il n'est pas possible d'exagérer de ce beau pays, l'un des plus anciennement civilisés de l'Europe, sur tous ses vainqueurs certes mais surtout sur les derniers : barbares du Sud encore plus primitifs que ceux du Nord. Ce qu'on ne pouvait soupçonner avant la découverte des Jarchas c'est que, sous la domination de l'Islam Arabe les Muses Romanes et la lyrique moderne s'y sont essayées deux siècles avant le reste de l'Europe : prélude à un Concert d'Occident qui, depuis, ne devait jamais s'interrompre. Les mânes de Ribera, dont cette miraculeuse trouvaille confirme les intuitions, ont du en tressaillir d'allégresse !

Mon vieil ami Henri Terrasse, historien et analyste si sûr des arts hispano-mauresques et de l'Occident Musulman, quand on lui demande pourquoi l'art musulman a donné sur cette terre non arabe ses plus parfaits chefs-d'œuvre, a coutume de répondre en une banale, brève mais décisive formule : « C'est que, voyez-vous ? l'Andalousie est un pays ! ». Pas plus que pour l'architecture on ne serait heureux à l'expliquer pour la poésie. Une coupe de Manzanilla, un accord de guitare dans l'ombre parfumée, le pas nerveux des Saeses ballant et effeuillant des roses devant le Saint-Sacrement dans la Primatiale andalouse y réussiraient mieux. Le sortilège est tel : à l'enchantement andalou il est aussi difficile à un occidental qu'à un oriental de se soustraire tout à fait. L'humaniste renaissant Juan de Mal-Lara énumère cinq hyperboliques rivières qui alimentent et enrichissent Séville : le rio de l'eau, c'est l'impérial Guadalquivir où déferle la marée océane, le rio de l'huile, le rio du vin, le rio du lait et le rio du miel ; il y faut joindre un rio ensorceleur de poésie. N'en êtes vous pas une vivante preuve, cher ami Don Rafael Laffon, de qui je tiens ce beau texte orgueilleux, vous de sang occitan et le meilleur exégète des Confréries de Séville — nul n'en a mieux décelé le sens profond et en quelle prose grave et lucide, ni ne les a illustrées de poèmes plus musicaux ? Le flot est irrésistible et le courant entraîne quiconque y trempa une fois ses lèvres ; Saint Léandre oublie la Grèce, Rilke livre son secret, la prose américaine d'Irving on l'imagine tout à coup traduite de l'espagnol et l'égyptien Chouïki ne veut plus savoir s'il est né aux rives du Nil ou du Guadalquivir.

Tous posent à Séville et à sa province la même fatidique interrogation que Pedro Salinas :

*Ah ! Séville, Séville !
Mâle guerrière, ah ! dis le moi !
Tous les soirs, pourquoi, pourquoi
Cloues-tu tant de flèches à mes flancs
Du sommet de tous tes clochers ?
Ah ! Séville ! Séville !*

« Quelque chose est plus doux encore qu'arriver en Andalousie, observait Alexandre Dumas, qui y accompagnait le Duc de Montpensier, c'est y retourner ». Y retourner, n'est-ce pas en effet, comme le pensait Rilke, n'est-ce pas revenir à nous-mêmes, à notre âme du Paradis, à notre âme d'avant l'enfer moderne ? « L'hébreu, assure Ortega y Gasset, l'hébreu se juge à part de tous les autres peuples, parce que Dieu lui a procuré un pays de délices ; l'andalou, lui se tient pour plus privilégié encore car, et sans la moindre promesse préalable, Dieu lui a assigné le plus heureux terroir de la planète. Face à l'homme de la terre promise, il est le fils d'Adam à qui le Paradis a été dévolu ».

Chacun retrouve dans le paysage andalou l'idée, au sens platonicien, l'archétype d'une félicité qui fut sienne. Cette réminiscence nostalgique d'un ailleurs pré-natal qui combla jadis le désir nourrit secrètement l'amour des Andalous pour leur vieille terre. Abd Er Rhaman, le damasquin, reconnaissait dans les palmiers dont Pline déjà relevait la présence en Bétique les arbres d'Orient compagnons de sa jeunesse et il oubliait qu'il était étranger. Comme lui, je ne me sens plus un hôte quand je salue au bois de l'Alhambra l'orme de nos campagnes. Le peuplier flexible des ruisseaux il me semble que mon enfance y grimpa jadis. Les beaux châtaigniers des Alpujarres répandent une ombre aussi épaisse que celle où croissent les cèpes de l'automne basque et voici, à la fontaine, les saules des bergères de Francis Jammes.

Les arbres de l'Eden perdu ce furent, sans doute, pour les Goths, les altièrs Pinsapos de cette haute forêt de la Serrania de Ronda, l'une des plus anciennes de la Méditerranée, où un jour me mena le poète Pedro Perez Clotet. Pareil au Centaure de Maurice de Guérin, je me suis senti amoureux de la sylve vierge et déserte et, comme lui, j'eusse voulu recueillir à la source creuse quelques fragments du chalumeau qu'y rompit le Dieu Pan. J'ignore le nom nordique de ce Seigneur des bois mais j'aurais aimé, de cette flûte, réveiller les bocages. Amenés de Suède en Andalousie par les glaces quaternaires, les Pinsapos ont précédé, dans ces gorges taciturnes, les Alains et les Wisigoths. Ils abritèrent deux siècles les guerillas désespérées des derniers d'entre eux

contre les nouveaux conquérants et écoutèrent les suprêmes chants épiques de ces races voyageuses arrivées au terme de leur extraordinaire odyssee. Maintenant les cris rauques des grands aigles, le furtif soupir de la chèvre sauvage, l'appel aigu d'un jeune berger, se répercutant à de longs intervalles de rochers en rochers, sont seuls à interrompre le silence. Les cerfs ont, depuis longtemps, abandonné ces solitudes et le moine gothique Fructueux, qui y construisit l'un de ses ermitages, avant de fonder à Cadix le premier des monastères andalous de Saint-Benoît, n'aurait plus l'occasion, en se prosternant devant les veneurs, de leur arracher ces innocentes proies. Il était aimé par une biche de si grand amour, raconte sa légende au *Lectionnaire Mozarabe*, qu'elle quittait chaque soir les forêts pour s'étendre au pied de son lit et ne cessait de gémir quand elle ne l'y trouvait point. Quand il apprit sa mort, au retour d'un voyage, le saint moine fut navré d'une telle douleur que ses genoux fléchirent et il se laissa tomber sur le pavé de l'Eglise. C'est aux Indes presque que nous transporte ce pieux récit.

Vieux souvenirs aussi oubliés aujourd'hui que les cantilènes gothiques, seul de celles-ci on trouve peut-être un vestige dans un poème latin mozarabe du ix^e siècle qui a pour thème les luttes d'un chef wisigoth contre Attila. Des chants en roman vulgaire ont ils été composés par des mozarabes sur le malheureux roi Rodéric ? Menendez Pidal le conjecture et la toute récente découverte d'une belle brassée de courts poèmes mozarabes bilingues rend l'hypothèse bien vraisemblable. L'intérêt majeur de ces « jarchas » ne git point là pourtant.

Elles sont une preuve de plus de la douceur de la domination musulmane en Espagne durant quatre siècles, jusqu'à la venue dévastatrice des rudes et fanatiques berbères almohades. L'interruption fut brève et, de la cordiale cohabitation des fidèles des deux principales « religions du Livre », les vestiges ne s'effacèrent jamais totalement. Dans une de ses comédies, Cervantès, d'une famille mozarabe de Cordoue il est vrai, fait se saluer encore ainsi deux de ses personnages : « Que ton Christ soit avec toi ! », « Que ton Mahomet te protège ! ». La conquête arabe n'avait jamais été une guerre sainte. Ils vinrent dans la péninsule à l'appel de juifs persécutés et d'un parti goth hostile au roi usurpateur Rodéric. Quand il fut défait, l'aristocratie — surtout dans sa partie germanique — embrassa spontanément l'Islam pour garder ses grands domaines et ses privilèges. Convertis au Coran les vaincus devenaient les égaux des vainqueurs. On vit même deux goths restés chrétiens, l'un fils du roi Witiza chassé par Rodéric, l'autre seigneur de Murcie, conserver un pouvoir autonome. Le clergé catholique fut rarement mal traité, des évêques andalous devinrent des conseillers écoutés de la cour Ommyade, l'un même négocia pour elle des

alliances, à Francfort et à Constantinople, contre ses rivaux : les Fatimides africains.

Les andalous de moindre volée se convertirent bien plus lentement et en plus faible proportion que leurs anciens conquérants wisigoths. Ce sont proprement nos mozarabes (2). Les Espagnols restés chrétiens, la moitié peut-être des sujets ommyades, apprirent l'arabe, pour peu qu'ils eussent quelque aspiration à une fonction publique. La langue du Coran se substitua ainsi insensiblement au latin comme langue littéraire et savante mais le roman vulgaire (le gothique avait disparu très tôt) demeura celle de tous les jours pour beaucoup de musulmans, même d'origine arabe.

Il fallut un siècle à la dynastie ommyade, transplantée d'Orient en Occident, pour réaliser — presque aussi complètement que les Romains — l'unité de la péninsule, un sixième à peine lui en échappa. De tous les sujets des Ommyades les andalous : musulmans, juifs et même chrétiens mozarabes, furent longtemps les plus loyalistes. Les nobles arabes, vainqueurs des Wisigoths s'hispanisèrent très vite. Venus sans leurs femmes, dans « le couchant lointain et perfide » jadis si redouté à Damas, ils suivirent l'exemple de leur premier émir Abd El Aziz, qui épousa Egilona, la veuve du dernier roi goth Rodéric. Au terme des trois ou quatre générations issues de ces unions mixtes, ils étaient physiquement peu différents de leurs tributaires. Les princes ommyades sont plus wisigoths qu'arabes. Ibn Hazm involontairement le confirme quand il observe, vers l'An Mille, qu'ils ont tous, comme lui-même, les yeux clairs et la chevelure blonde. Ribéra va jusqu'à dire que les Ommyades sont la plus authentiquement espagnole des dynasties ibériques. Ils l'étaient certainement plus — après deux siècles de mariages dans le pays — que les Habsbourgs ou les Bourbons. On pourrait qualifier sans grands scrupules de mozarabes les princes musulmans d'Espagne. Les arabes y étaient venus en petit nombre à la conquête — réalisée surtout par les berbères — et il n'en arriva que très peu ensuite.

La religion et — davantage — la politique séparaient bien plus les Espagnols que leur origine. Les princes chrétiens du Nord épousaient eux-mêmes souvent des musulmanes (3),

(2) Le terme prit une large extension ; on l'appliqua aux espagnols chrétiens connaissant l'arabe, réfugiés dans le Nord — quand d'incessantes razzias ravagèrent les frontières — enfin aux chrétiens reconnaissant une suzeraineté musulmane. A cet égard et à bien d'autres le Cid est un personnage mozarabe très différent du héros dramatique. On l'appliquera parfois plus tard aux musulmans, arbophones ou non, des zones reconquises nommés aussi mudejars.

(3) L'« Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux » rappelait récemment que, par Blanche de Castille, les Bourbons descendent de Motamid, le célèbre roi-poète de Séville, et par celui-ci du Prophète Mahomet, c'est aller trop loin. Motamid prétendait — abusivement — descendre des rois antiques arabes de Hira mais il ne s'est jamais réputé cherif. Au demeurant l'ascendance espagnole, plus modeste, d'un Bernanos est bien plus éclairante.

leurs soldats ne répugnaient pas plus qu'eux à semblables unions. Sans doute musulmans et chrétiens aimaient mieux les blondes, elles s'achetaient bien plus cher au marché des esclaves, les brunes n'en demeuraient pas moins les plus nombreuses.

La conséquence est claire: la culture dite arabe et la culture indigène, si composites d'ailleurs l'une comme l'autre, se fondirent intimement l'une dans l'autre. Qu'il serait malaisé d'en tenter le dosage ? Une fusion, parallèle à l'occidentale, avait lieu à la même époque, aux marches de l'Orient islamique, dans cette terre encore plus anciennement civilisée qu'était la Perse Sassanide: poésie persane et poésie andalouse doivent à une telle osmose leurs traits les plus originaux.

Ne minimisons point l'apport arabe. Dès le ix^e siècle l'évêque de Cordoue Saint Euloge se plaint que ses ouailles étudient la langue du Coran plutôt que le latin. Même dans l'Espagne du Nord le prestige et l'extension de l'Arabe sont grands; on est étonné de découvrir dans des Eucologes des rubriques liturgiques traduites en arabe à l'usage des clercs incultes. Un siècle à peine après la conquête, le prêtre Jean de Séville commente en arabe la Bible à l'usage des andalous.

Rares devenaient les lettrés mozarabes qui lisaient encore Virgile et Horace, Sénèque et Cicéron, passionnément copiés à la même date dans les couvents de Catalogne. Le grec, après l'expulsion des Byzantins des côtes andalouses, il était si oublié que le basileus Constantin Porphyrogénète, s'il envoie des manuscrits scientifiques à son allié Abd Er Rhaman III, accompagne ce précieux cadeau d'un moine sachant l'arabe pour les lui traduire du grec. Paradoxalement — mais l'Espagne musulmane était alors si curieuse des choses de l'esprit et si accueillante — paradoxalement la culture hébraïque prend un rapide et durable essor à partir du même Abd Er Rhaman III dont un vizir juif fait venir de Mésopotamie des talmudistes réputés. Le plus grand poète juif du Moyen-Age sera un andalou: Yéhuda Halévy, qui nous a précisément conservé des jarchas romanes intercalées dans des poèmes hébreux de jeunesse d'esprit tout mozarabe. Le fanatisme des théologiens ne l'emporte qu'avec les nouveaux conquérants berbères de l'Andalousie: néophytes almoravides ou almohades, le zèle orthodoxe des fqih's se déchaîna si parfaitement contre les traités musulmans de philosophie qu'il ne survit d'eux aujourd'hui que les versions latines des mozarabes de Tolède, qui ne purent point être brûlées — Tolède étant possession chrétienne — par ces annonciateurs islamiques de l'Inquisition.

Devenue la province la plus riche et la plus civilisée de l'Occident, libéralement ouverte à toutes les influences,

l'Andalousie des Ommyades ne soupçonnait point ces sombres lendemains. Il s'y silhouette une pré-renaissance qui dessine comme par avance celle du monde chrétien trois siècles plus tard. La place des mozarabes dans la culture andalouse n'est évidemment pas aussi apparente que celle de la brillante minorité arabisée, quelles que soient ses origines, mais les mozarabes sont le support comme l'invariable toile de fond de leur exquise et passionnée vie de cour et de société qui serait incompréhensible sans eux. La découverte des jarchas, en nous révélant l'étendue et la délicatesse du goût poétique des mozarabes, montre à quel point ils étaient aptes à préparer une évolution originale de la littérature en langue arabe.

Rien ne la faisait à l'examen prévoir. Emigrés d'Orient les princes ommyades en ont gardé au cœur le regret, ils ont voulu obstinément au ^x^e siècle faire de Cordoue une nouvelle Damas, une nouvelle Bagdad. Oswald Spengler appelle d'un terme très expressif : pseudomorphose l'adoption délibérée d'une vie absolument étrangère et d'une culture hétéronome sans aucune assise locale par une société en quête d'une forme d'existence qu'elle tient à tort ou à raison, pour plus haute. C'est à une telle pseudomorphose que les Ommyades convièrent l'Andalousie. Si la réussite la couronnait espéraient-ils, l'Occident musulman profondément orientalisé n'aurait plus besoin de se tourner vers l'Orient, devenu inutile, où régnaient leurs rivaux Abbassides.

Etrange tentative menée avec une ténacité méthodique qui déconcerte les historiens. D'une très ancienne famille aristocratique mecquoise, les Ommyades estiment dépasser en noblesse les parents du Prophète, ils y puisent un tranquille orgueil qui, en les rattachant à une souche plus ancienne, va leur permettre un jeu plus libre.

Leur extraordinaire dessein a sa traduction la plus expressive dans cette Mosquée de Cordoue — si belle que les chrétiens l'ont admirativement conservée — plus encore que dans les palais califiens qu'avec une rage puritaine exacerbée les primitifs berbères ont si parfaitement pillés et brûlés. Dans cette mosquée, comme dans les palais, étaient harmonieusement unis art romain et byzantin, influences syriennes et persanes. La Mosquée de Cordoue demeure, après la Kaaba mecquoise, le plus vaste temple de l'Islam; elle en est certainement le plus admirable. Son grand Mihrab est l'œuvre d'artistes byzantins prêtés par le Basileus, il leur doit sa rigoureuse et sobre ordonnance. Sa signification religieuse est vraiment insolite. C'est le Reliquaire où l'on garde un Coran plus que tous les autres vénérable et antique, car il a été écrit de la main même du troisième Calife, le premier en date des souverains ommyades, cet Othman idolâtré des dévots. Des rites calqués sur ceux qui n'honoraient jusque là que la Pierre Noire mecquoise lui sont réservés.

Les Ommyades espèreront même, grâce à un cérémonial pompeux et compliqué, en substituer le culte à celui de la Kaaba, ainsi pourra tomber en désuétude le pèlerinage canonique à la Mecque. Il est au moins à peu près certain qu'aucun de ces Ommyades espagnols ne l'a accompli.

Un tel zèle, plus ostentatoire qu'orthodoxe, était l'accompagnement religieux nécessaire du grand dessein politique qui fit assumer la dignité de Calife des Croyants par Abd Er Rhaman III et ses descendants. L'adoption, dans les domaines les plus divers des modes de l'Orient arabisé a le même sens. La venue à Cordoue du plus célèbre des musiciens de Bagdad, le persan Zyriab, en marque l'apogée. L'accueil qui lui fut ménagé fut si enthousiaste qu'il le décida à y demeurer. Il est certes notable qu'il introduise en Andalousie les douze modes du savant système musical sassanide. Il a enseigné aux espagnols l'usage d'instruments iraniens qu'ils ne connaissaient pas : le luth ordinaire et le luth hindou, le barbiton, la harpe, la guitare, demeurée si chère aux andalous, et la cythare.. On s'engoua des airs des dix mille chansons — c'est le chiffre traditionnel — qu'il se vantait de connaître et dont quelques unes lui avaient été, assurait-il, révélées par les Djinns. Malgré les criailleries des fqih's, on les réclama partout. Ce qui est plus important que cette action à la manière d'un Serge de Diaghilev qui serait en même temps un Chaliapine et un Stravinski, c'est qu'il fut, selon l'expression de Levy-Provençal, un véritable Pétrone andalou, l'arbitre ponctuellement obéi de toutes les élégances. Ses préceptes en matière de costumes, de parfums, de fleurs, de coiffures, voire de cuisine, firent loi bien après sa mort. Avec Zyriab l'idéal Sassanide d'une vie courtoise de grand style, celle de la chevaleresque féodalité persane des Dekhans, a conquis Cordoue et va triompher en Espagne, et avec quel éclat ! pour deux siècles.

●

Vers l'An Mille l'étrange entreprise des Ommyades atteignit son acmé, le prestige s'était imposé à tous leurs sujets espagnols, même mozarabes ou juifs, d'un style de vie asiatique aussi éloigné que possible de celui que commandait le paysage, le spirituel autant que le matériel. Son éclat et son raffinement séduisent les chrétiens, même hors d'Espagne. « Decus mundi », ornement du monde ainsi salue Cordoue dans une tragédie latine la célèbre abbesse humaniste de Germanie Hroswitha. Cordoue est la cité la plus étendue, la plus somptueuse, la plus « policée » de tout l'Occident. Carolingiens de France, Ottonides allemands font venir à grands frais des ateliers califiens luxueuses étoffes à person-nages, coffrets d'ivoire où sont sculptées des scènes de

chasse, de guerre et d'amour. Dans le décor et, parfois, dans le plan des églises l'art espagnol du Nord s'inspire de modèles andalous (4). Nous ne les connaissons souvent que par lui, les berbères dans leur ferveur puritaine et pillarde les ayant presque tous détruits. On rencontre même, dans des enluminures de pieux manuscrits des moines catalans, des Sourates du Coran en arabe alternant avec des sentences évangéliques latines. Quand les musulmans seront vaincus, les mozarabes se plairont longtemps encore à l'architecture qui fut la leur. Deux chefs-d'œuvre tardifs en témoignent : l'Alcazar construit pour Don Pèdre de Castille à Séville — malheureusement très remanié à la Renaissance — et la divine, la lumineuse synagogue édiflée à Tolède, au ^{xiv}^e siècle aussi, par son ministre Don Samuel Lévi, subtil et allègre poème mozarabe, dont l'exubérance fait songer au Zohar (5), traduit dans le marbre et dans l'or, placée plus tard sous l'invocation de Sainte Marie la Blanche. La musique même des musulmans — pour qui toute musique est profane et que le Coran, plus sévère que Luther, a exclue du culte — tint longtemps en échec dans les églises mozarabes le plain-chant grégorien.

Une très vieille et complexe culture étrangère semblait s'enraciner dans le sol andalou. Ne nous abusons pas pourtant, sous un revêtement d'Orient, sous des costumes exotiques, dans une langue d'un type différent de toutes celles jadis parlées en Espagne, les Andalous demeurent des Andalous, un cœur occidental et christianisé bat toujours en eux, une jeune culture en jaillira bientôt, elle va sourdre d'abord timidement, l'esprit romain et même gothique s'y révélera vite assez vivace pour s'exprimer jusque dans la langue des vainqueurs.

Depuis un siècle, orientalistes, avec Dozy ouvrant la marche, archéologues, romanistes, voire théologiens ont peu à peu découvert sous le masque conventionnel et strict de cette culture orientale imposée, le vrai visage andalou dans toute sa grâce juvénile. La manifestation la plus saisissante en est l'existence des jarchas dont personne ne se doutait parmi eux il y a dix ans. Paul Zumthor en explique dans ce numéro avec une admirable sûreté la découverte et on ne saurait rien ajouter à l'analyse qu'il donne de sa singulière portée sur le plan général européen, c'est un nécessaire et excitant appendice à son « Histoire Littéraire de la France Médiévale ».

Pour les curieux des choses d'Espagne ces petits poèmes malaisés à dater sont sans prix. Menendez Pidal voit se

(4) Le beau livre de Garcia Moreno sur « Les Eglises Mozarabes » en a donné, dès 1919, une ample démonstration.

(5) Le Zohar, « livre de la splendeur » semble l'œuvre d'un juif mozarabe de Tolède, très au fait de la mystique chrétienne et de la musulmane.

vérifier sa thèse qui était aussi celle de Ribera, une très ancienne poésie espagnole avait influé sur la lyrique arabe andalouse. La trouvaille tranche sans appel le débat en leur faveur. Le poète, lui, s'émerveille davantage d'y voir s'exprimer dans toute sa limpide fraîcheur d'aurore l'âme mozarabe ! On en décelait jusqu'ici une involontaire révélation dans des poèmes arabes, d'un type nouveau purement andalou inconnu aux maîtres de Bagdad ; les *zejels* en arabe dialectal andalou et les *muwassahas* d'une langue plus classique. Tous deux étaient inspirés, selon les historiographes arabes, de chansons en langue vulgaire, c'est-à-dire en espagnol archaïque. Ils étaient même délibérément bâtis pour les encadrer. « Ainsi, dit Garcia Gomez à peu près, un chansonnier fabrique aujourd'hui des paroles et une mélodie nouvelles pour sertir un air et un thème déjà préexistants et populaires ». On s'étonnait même passablement de l'engouement des délicats, aristocratiques et dédaigneux esthètes de Cordoue pour cette poésie d'essence vulgaire bien qu'un tel goût soit depuis demeuré caractéristiquement espagnol.

Chansons des rues ? plutôt poésies pour des groupes de camarades, on peut se les imaginer analogues aux *maghzen* de jeune gens qui existaient naguère encore à Fez et à Tétouan dans l'élite d'origine andalouse ou encore aux « *companho* » de Guillaume de Poitiers. Les *jarchas* n'en sont que débris mais combien significatifs ! Après les imitations avouées : *zejels* et *muwassahas* voici quelques-uns des vers imités. La récolte, qui n'est point achevée (6), d'un poids si léger encore, est d'une valeur inestimable.

Les *Jarchas* aimantèrent comme par un électrique contact la poésie arabe andalouse. Mutation aussi brusque qu'imprévisible ! De toutes les poésies du monde l'arabe est l'une des plus conventionnelles, des plus stéréotypées, des plus factices. Le pastiche et le centon voire la supercherie règnèrent impérativement à Bagdad puis à Cordoue comme jadis dans l'Alexandrie des Ptolémées. Ce sont surtout doctes jeux d'orfèvres savants qui inlassablement, nouent et dénouent de sinueuses arabesques, les courbes sont séduisantes, le ballet des métaphores d'une miroitante et précieuse subtilité mais rarement, très rarement, pointe une émotion vraie, encore plus exceptionnellement une pensée personnelle. La forme a une grande valeur d'art mais elle tient à la beauté de la langue arabe, à l'éclatement des racines des vocables sous ceux-ci et il est presque impossible que la traduction laisse soupçonner ces profondes mais secrètes harmonies que ne peuvent discerner pleinement que des parfaits lettrés, poésie magique qui ne livre ses arcanes qu'aux adeptes. La poésie mystique arabe fait, presque seule, exception, admirable exception

(6) Garcia Gomez nous en promet en collaboration avec Damaso Alonso une publication critique plus complète à bref délai.

certaines et l'on doit à Massignon et à Dermenghem une profonde reconnaissance pour nous l'avoir révélé ! L'Islam orthodoxe des *fqihs* se serait bien gardé d'attirer sur elle notre attention, tant il a horreur des livres mystiques ; quant aux modernistes ils ne les lisent pas et leurs œuvres ne sont récitées que dans les séances de plus en plus confidentielles des confréries religieuses si décriées aujourd'hui.

En Andalousie musulmane, non seulement dans les *zejels* et les *muwassahas*, mais jusque dans les *cacidas* traditionnelles, une surprise divine parfois nous attend, une émotion sincère déchire les clichés, une métaphore va au cœur, un sentiment profond éclate. Voici soudain malgré la rhétorique tyrannique une simple strophe ou même un poème qui n'est pas d'après quelqu'un mais de quelqu'un. On a cessé de jouer aux quilles malgré les *Malherbes d'Orient*. Enivrante anomalie qui a son principe dans la longue, intime et cordiale cohabitation des andalous des trois religions du « Livre » et dans un bilinguisme roman et sémitique de plus en plus habituel à tous.

A-t-on jamais vu jeunes gens anxieux de la religion de leurs amantes ? Les *fqihs* andalous gémissent vainement sur cette insouciance. Sur le pont romain du Guadalquivir l'apparition d'une croix d'or ou d'argent sur un col, s'il est de cygne, est un attrait de plus, on la suivra jusqu'à l'Eglise. Les Koubbas des cimetières ne sont pas les seules chambres du plaisir, les couvents chrétiens où des moines indulgents vendent les liqueurs interdites échappent à l'inquisition des jaloux. Dans l'Andalousie de l'An Mille, comme dans celle d'aujourd'hui, qui dit amant dit presque toujours poète. Pour improviser des « *jarchas* », des « *coplas* » en cette harmonieuse langue vulgaire où rimes et assonances s'offrent en foule à qui les recherche, il n'est point nécessaire de savoir lire, un peu d'oreille suffit et les règles de la prosodie n'accumulent pas les difficultés comme celles que les grammairiens arabes se complaisent à compliquer dans les genres classiques. Partout chantent d'allègres et disertes cigales, leur concert ne s'interrompra plus jamais sur les rives heureuses du Guadalquivir et dans les claires nuits d'Espagne.

Les doctes furent parfois séduits à leur tour parce qu'ils étaient andalous, et qu'un andalou, le mène un jour ou un autre sa « *gana* », sa fantaisie. Beaucoup se plongèrent avec ferveur dans ces poésies populaires comme en des eaux vives, les restituant délicieusement à leur âme première, à leur âme véritable. Les *jarchas* en sont une irrécusable preuve. Aube humble, aube timide mais balbutiement lourd des promesses de toute la lyrique neuve de notre Occident !

Le fait demeure énigmatique : à la fin du IX^e siècle où Zumthor place dans son *Histoire Littéraire de la France Médiévale* le début de l'Age des Genèses, en pleine épidémie

imitatrice orientaliste surgissent et se développent à contre-courant les deux genres arabes andalous nouveaux inspirés des jarchas : les muwassahas et surtout les zejels. Oswald Spengler observait il y a déjà trente ans que, jusque là, les poètes arabes faisaient songer aux premiers romantiques ; Taha Hussein a soutenu même, au grand scandale des conformistes, que ce sont les poètes de Bagdad qui écrivirent les Moallakats et la plupart des poèmes arabes prétendus les plus archaïques. Quoiqu'il en soit il y a, selon Spengler, entre les poètes de Bagdad, leurs imitateurs de Cordoue et les aèdes préislamiques de l'Arabie la même sorte de relation archéologique qu'entre Uhland et Walther Von der Vogelweide, Ruckert et Hartmann Von Aue ; c'est-à-dire, en transposant entre le jeune Hugo et Thibaut de Champagne, les frères Deschamps et Rutebeuf ou Colin Muset. L'inventeur des muwassahas et des zejels : Moqaddem Ibn Muaffa, le célèbre aveugle de Cabra, meurt en pleine gloire en 917. Après lui les poésies romanes vulgaires deviennent dans la forme, des modèles, et dans le fond, des thèmes inspireurs qui balancent les poèmes de l'Orient arabe. La vogue en persistait au XII^e siècle quand naquit Ibn Guzman, le plus mozarabe, le plus purement espagnol, il faudrait presque dire le plus « castizo » des poètes arabes andalous. Les étonnants chefs-d'œuvre de ce rare poète furent vite goûtés jusque dans le lointain Irak.

Il serait passionnant de suivre avec Menendez Pidal les pérégrinations des zejels issus de la chanson romane vulgaire. Toutes les lyriques romanes les imitent, la provençale, la galaïco-portugaise, la française, l'italienne et « last not the least » la castillane elle-même. Les deux recueils médiévaux les plus « zejelesques » sont le « laudario » d'un des premiers disciples italiens de Saint François d'Assise, Jacopone de Todi, et les « Cantiques » à la Vierge du roi Alphonse le Sage de Castille qui, lui, savait l'arabe.

Une miniature de ces Cantigas est bien symbolique dans leur plus ancien manuscrit : elle figure deux jongleurs, l'un chrétien et l'autre maure, à en juger par le costume, ils jouent du luth et chantent ensemble, à côté d'eux est posée une jarre de vin inspiratrice. Ainsi fraternisaient les poètes des deux religions qui exaltent la Vierge Marie (7). Si les musulmans fredonnent les jarchas mozarabes, des danseuses musulmanes ornent les fêtes des rois chrétiens. Des chanteurs musulmans, malgré les anathèmes conciliaires et, sans doute, ceux des fqih, aident à l'éclat des offices catholiques. Les derniers connus on a pu les entendre à Saint-Germain-l'Auxerrois, m'apprit un jour à Fez le regretté Henry Prunières, ce sont ceux de la Chapelle de Louis XIII, le roi musicien, vers 1630.

Les jarchas sont admises dans les poèmes arabes et hébreux des plus grands andalous, l'une même se trouve à

(7) Cf. le suggestif volume d'Abd El Jelil « *La Vierge et l'Islam* ».

la fois dans Ibn Baqi et Yéhuda Halevy. Elles les aident à exprimer leur âme andalouse. Des poèmes arabes d'Espagne il arrive ainsi tout à coup que l'on discerne, et sans apparat philologique, qu'ils sont andalous. L'idéal intemporel de la tradition poétique arabe s'estompe, elle voulait qu'on ne s'aperçût point si le poète était sicilien ou syrien, andalou ou égyptien, ni qu'on devina en quel siècle il avait pu écrire. Un andalou, d'une famille depuis peu islamisée, cet Ibn Suhayd en qui Asin Palacios a découvert un précurseur du Dante, est le premier — et au XI^e siècle seulement — à prétendre contre toute la tradition arabe qu'on ne se fait pas poète mais qu'on naît poète. Que la prétention parut impie aux fqihis, pour qui l'inspiration est le strict monopole des Prophètes, il est naturel mais jusqu'alors les lettrés leur faisaient écho.

Le poète, selon ce révolutionnaire Ibn Suhayd, ne devra point calquer les modèles traditionnels, le « canon » consacré par Bagdad selon les ruineuses normes de l'orthodoxie islamique et des préjugés nationalistes arabes. Il sera délibérément de son temps, c'est-à-dire moderne. Ibn Suhayd déteste un art livresque, il tire gloire de n'avoir point de bibliothèque. Il est négligeable que Suhayd soit par ailleurs un puriste comme il sied à un secrétaire éloquent destiné à devenir vizir d'un des derniers califes ommyades, exquis poète lui-même, Abd Er Rhaman V. C'est presque déjà le conseil d'André Chénier :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Apollon a donc ceint le turban et récité, des lèvres, la profession de foi, berger d'abord chez les pauvres pâtres mozarabes de la Sierra comme jadis chez Admète, le voici pour un temps conseiller et ministre des princes, mais il a gardé sa liberté surhumaine et son arc vise sûrement au cœur. C'est pourquoi au XI^e et au XII^e siècle — avant le néo-classicisme du XIII^e où elle se devait ensevelir — la poésie andalouse révèlera, et pas uniquement à la dérobee, le vrai visage des andalous : mozarabes ou musulmans.

Le plus grand poète andalou médiéval Ibn Guzman a beau prendre le titre pompeux de vizir, ce sont les tavernes et les mauvais lieux qu'il hante plutôt que les cours des princes du XII^e siècle. Seulement, comme l'a dit Hafiz :

Le secret de Dieu, le grand mystique ne l'a confié à
[personne,

Mais je, me demande où le cabaretier a pu l'entendre.

Ce pur secret, jusqu'ici les jarchas ont été presque seules à le conserver, il habite maintenant ce grand, sensuel et fantasque poète, aux cheveux blonds, aux yeux de saphir « délices, problème et scandale pour notre érudition » écrit

Garcia Gomez. Nous sommes aux antipodes du traditionnalisme glacé, de la monotonie hautaine des maîtres de Bagdad. Une voix joyeuse et impudente, chaude et ironique, chante dans les rues et les patios de Séville et de Cordoue, elle a pour nous, modernes occidentaux, la saveur d'authenticité de celle d'un François Villon ou du cynique archiprêtre de Hita. Les mots espagnols tiennent compagnie à l'arabe des artisans et tintent audacieusement dans les rimes. Pour la plus grande rage des puristes, voici tout à coup un vers roman exquis :

Alba es de luz en una die.

Le délicieux zejel des diminutifs a la naïveté et la malice bondissante et fraîche des jarchas et un peu de la grâce mélancolique, nonchalante et attendrie de telles coplas d'aujourd'hui. L'amoureuse version de Garcia Gomez en a capté le charme insidieux :

Vois maintenant comme je t'aime, étoillette !

*Celui-là qui t'aime est celui-là qui en meurt,
S'il est tué, assurément ce sera pour toi !
Pauvre cœur, si jamais de toi il s'éloignait
Il ne composerait plus sa chansonnette.*

*O ma mère, mère chérie ! Je suis donc méprisé
Ton fils a l'âme triste et bien lourde est sa peine ;
Lourde à l'excès ; aussi, de toute une journée,
A peine il avala une maigre bouchée !*

*En vain, j'ai supplié. Il n'est de grand que Dieu !
Quelqu'un a-t-il souffert plus que moi durement ?
Quand mes pas l'ont suivi jusqu'à la Mosquée Verte,
Elle fuit au plus loin : puits de l'Alâmillo !*

Voici une copla qui pourrait figurer dans le précieux recueil de Rodriguez Marin :

*Comme des pommes ainsi tes petits seins,
Comme blanche farine ainsi tes douces joues.
Tes minuscules dents sont de claires perlettes
Et comme sucre pur est ta tendre bouchette !*

*Ou bien celle-ci légèrement blasphematoire :
Nul, parmi les humains, n'obéirait au jeûne
Si tu criais « Je te veux infidèle, ô croyant ! ».
Un mur pourrait fermer la porte des mosquées
Et non plus seulement une natte de paille !*

Après un acte de vassalité dans le plus classique ton courtois une brusque virevolte en décèle l'ironie :

*Me voici ton esclave ! N'es-tu pas mon seul maître
Et mon Seigneur unique ? Celui qui le nierait
Ma main au même instant lui briserait le cou !*

Ou encore :

*Ah ! Jusques à quand seras-tu de glace ?
Ah ! Jusques à quand tes cruels soupçons ?
Veuille le Clément de toi et de moi
Faire fleurs jonchées dans la chambre close !*

Quand le jardin fleurit et que la brise a un goût musqué, obéir aux sombres fqihs malékites, confesse Guzman, est manifestement impossible. L'hypocrite respect humain est hors de saison. Comme notre Villon le poète paraît pieusement en battre sa coulpe :

*Ibn Guzman fait pénitence ! Qu'il serait bon,
Qu'il serait bon pour lui d'enfin persévérer !
Ses jours d'autrefois furent trop des fêtes !
Au loin soient jetés tambourins et luths !
Le voici grim pant comme un muezzin
Jusqu'au minaret crier la prière,
Tantôt se levant, tantôt prosterné,
Toujours manœuvrant comme un pieux gymnaste !*

Mais le ton est nuancé d'ironie et l'on songe aux palinodies d'un de ses contemporains, poète aussi bohème mais strict néo-classique. Après avoir confessé, qu'Allah pardonne à ses multiples péchés ! qu'aux bras d'un svelte israélite nommé Moussa, il était prêt à adopter sa religion, sa contrition se traduit en de pathétiques adjurations à la Guerre Sainte almohade contre les chrétiens, ainsi cet Ibrahim Ibn Sahl échappe-t-il à la terrible vindicte des fqihs.

Est-ce chez Guzman — chez qui l'on ne rencontre jamais ces meurtrières prédications — le scepticisme d'un mozarabe qui n'a de musulmanes et à peine que ses lèvres ? — nous sommes au Siècle d'Averroes et de son aristocratique religion à étages et le traité des Trois Imposteurs : Moïse, Jésus, Mahomet circule çà et là — il est possible, mais plutôt l'amer regret de la commune faiblesse humaine que traduit ainsi une mélancolique copla d'aujourd'hui :

*Dans un cantar je te veux dire
Comme en un cercle tourne la vie ;
D'abord péché puis pénitence,
Et puis encor honte et péché.*

Pour qu'on n'attribue point au vin qu'il célèbre une valeur trop symbolique, il lui donne, sans hypocrisie, son nom roman (Vino). Il énumère, en mozarabe fin connaisseur, selon Garcia Gomez, toutes les variétés qu'il en aime :

Vin vieux, Manzanilla, Montilla, vin rouge

Vin parfumé, vin clair, vin des Grecs, vin rosé.

Il fait élection d'un sépulcre aussi révélateur que celui auquel avait bien auparavant songé en Perse Omar Khayyam :

Quand je mourrais; voici l'ordre requis pour mes

Qu'une vigne jaillisse du sol de mon repos ! [obsèques :

Je voudrais pour linceul avoir ses branches vertes

S'achevant à ma tête en un turban de pampres.

Ses goûts amoureux ne sont ni aussi hétérodoxes ni aussi élégants que ceux affichés par Ibn Sahl. Les éphèbes « aux belles boucles » lui sont indifférents mais il aime s'insinuer sous les lauriers-roses pour surprendre la parfaite beauté des jeunes filles nues qui se baignent dans les seguias : « Tendres vêtements que le cristal de l'eau et l'or des blonds cheveux ! ». Ce goût de la nudité n'est ni andalou ni arabe, mais grec ou germain. Jadis il est vrai, un ommyade, nouveau Candaule, avait demandé à un sculpteur de Cordoue pour la porte d'un de ses palais une statue qui exalta, sans réticence, pour tous, les formes de sa favorite. L'indiscrétion d'Ibn Guzman est plus égoïste et son but précis. Guzman aimait ridiculiser le chaste platonisme que les poètes de Cordoue et de Bagdad placent sous le légendaire patronage des Banou Odri. Ses bien-aimées il les recherche dans les rues et, les vendredis, dans les cimetières. Amateur de danseuses et de tendres musiciennes, infailible consolateur des veuves, il ne se détourne point, ah ! que le Diable soit lapidé ! il ne se détourne point des épouses de ses voisins. Toutes, sans jalousie, se pressent dans sa joyeuse maison :

Tremble le tambourin et frémisses le luth !

Ohé ! Ohé ! N'oubliez point les castagnettes !

Ainsi prolongent les jarchas, les zejels qui les glosent et les enchassent. Leur présence visible ou secrète donne à la poésie andalouse arabe, hébraïque ou espagnole un feu intérieur, un souffle vital qui lui fait éviter cette pétrification qui stérilise, depuis la Renaissance, trop souvent les autres lyriques de l'Occident.

Un thème d'Orient, transposé par un poète d'Andalousie, s'y accomplit souvent avec une grâce délicate et désinvoltée qui nous le rend ami. Dans un ravissant zejel castillan du xvi^e siècle une anecdote assez grossière du harem de Haroun Al Rachid devient un chant pastoral courtois et allègre :

Trois mauresques m'enamourèrent

A Jaen :

Aïcha, Merien et Fatime.

Toutes trois en vestes légères

S'en allaient cueillir les olives,

Les belles olives de Jaen :

Aïcha, Fatime et Meriem.

Je demandai : « Qui êtes vous, ô dames,

Qui si bien dérobez les âmes ?

« Chrétiennes, maures jadis à Jaen :

Aïcha, Fatime et Merien.

Les voici en effet de nouveau romanes et chrétiennes « Las tres morillas » les trois mauresques comme au temps où elles chantaient les jarchas mozarabes. Quelque chose de subtilement gracieux dans le ton décèle que nous sommes en Occident et comme en Occident on peut jouer délicieusement de l'Orient ! Tel est sans doute le secret mi-parti de l'art mozarabe. Il imprègne subtilement au xv^e siècle villancicos et serranillas, les poèmes zejelesques de l'italianisant Marquis de Santillane. Au xvi^e et au xvii^e siècle les plus illustres : Cervantès, Lope de Vega, Calderon ne l'ont point oublié. En pleine orgie baroque, l'ami du Greco, ce grand Gongora si volontiers altier et hermétique, compose à ses heures et pour nos plus chères délices, des « romancillos » à l'ancienne manière d'une légèreté toute mozarabe :

Comme elles dansent bien, ces montagnardes !

Comme elles dansent bien !

Imagineraient-on ses contemporains français : Malherbe, Maynard, voir même Théophile affichant une telle admiration. S'ils s'égaient, c'est brutalement et à des sonnets obscènes pour des « crevailles » de cabaret et bons, tout au plus, à déniaiser des pages. Autres sont les délectations de Gongora, il recueille dans les lamentations d'une amoureuse presque un fragment de jarcha :

Elles ne m'ont servi de rien, hélas !

O ma mère, toutes tes herbes ! (8)

Se souviendrait-il qu'il est chanoine du Sérénissime Chapitre de la Cathédrale de Cordoue, autrement dit de la Grande Mosquée ? Il s'agit de sa persuasion la plus essentielle ; la poésie peut tout accueillir et tout transposer par la vertu des Muses. Dans un tendre chant de Noël qu'il destine à

(8) La jarcha se complète par ces deux vers dans un poème de son disciple Trillo y Figueroa :

Elles ne m'ont servi de rien, hélas !

Jette ces herbes au Vent !

des moniales de Madrid — où il semble qu'on entende déjà bruire les ailes des anges d'Alberti — s'il use, et avec quel sens incantatoire de leur musicalité, de mots pris au dialecte des gitans, c'est sans doute qu'en la Bonne Nuit, la « Noche Buena », on ne saurait à personne et à aucun langage refuser accès à l'Enfant Divin — la morgue des courtisans solennels du roi Don Philippe lui va peut-être moins au cœur — mais c'est surtout le sentiment profondément andalou qu'une beauté ininterrompue est attachée à tous les détails, même les plus humbles de la vie du Cosmos. Enhardi par l'exemple de Gongora son contemporain Ledesma, qui est un peu son rival, empruntera à un dialecte guinéen des termes sauvages dont se servira le mage nègre Balthasar dans un jeu dramatique ravissant composé pour le Jour des Rois :

Ushia, sangarangua

Gurugu vu, gurugu va.

Il était difficile de s'inscrire mieux dans la ligne des Jarchas ni d'annoncer mieux, deux siècles et demi avant leur naissance, Lorca, Alberti ou Laffon !

Un soir de l'an dernier, dans la mélancolie d'un crépuscule de septembre à Grenade, j'étais accoudé aux arceaux de la Tour des Dames. Jadis, me murmuraient de livresques souvenirs que je ne jugeais pas importuns, jadis avaient dû s'appuyer aux mêmes minces colonnettes Mohammed V et la sultane Aïcha, Charles-Quint et Elisabeth Farnèse. Navagiero, l'ambassadeur vénitien qui avait devisé ici de Pétrarque avec son ami Boscan, le poète almugavare; Ibn Abbad le soufi y avait peut-être prié. Que d'hôtes illustres s'étaient plu en ces beaux lieux. Toutes ces romanesques ou nobles ombres je les imaginais penchées avec moi sur le ravin du Dajo. Un jeune gitan assaillait, près d'une autre colonnette, une rieuse fille de piques plaisantes. Le gardien suivait d'un regard malicieux leur parodique querelle. Comment s'imaginer, soufflant ici, l'air empesté d'une fausse vertu ? Une escadre de charmants nuages lilas déployait ses voiles vers l'Occident. Au-dessous de moi des rumeurs de guitares montaient des ramures tandis qu'un petit couvent égrenait son chapelet argentin sur la côte du Chapiz. « O terre, me disai-je à moi-même, ô terre amoureuse et orante à toutes les heures du jour et de la nuit ! ». Les petites gourdes violâtres des figuiers avaient une odeur de miel brûlé. Grenade accueillait la nuit comme une amante dont elle comblerait tous les désirs. Je démêlais insensiblement quelques syllabes d'un chant qui glissait

jusqu'à moi, il me semblait venir d'une boîte pour touristes qui déshonore le nom du Roi Chico dont elle se pare et cette place qu'on appelle je ne sais pourquoi la promenade des tristes, le « Paseo de los Tristes ». Je crus reconnaître cette copla de Don Manuel Machado.

*Me voici de toi douloureux,
Sans espérance de remède,
A la soif de ma passion folle;
Car tu es soif et tu es eau.*

Don Manuel n'eût point détesté qu'elle se soit posée si bas ce soir. Ma mémoire en recomposait d'autres :

*Maudite entre les maudites l'heure
Où tu vins m'ouvrir ta maison
Et qu'incliné sur tes yeux sombres
J'ai baisé tes lèvres, grenade !*

La trajectoire partie des Jarchas d'il y a un millénaire s'est déployée, pour la troisième fois, en une immense palpitation d'astres au ciel poétique espagnol.

La belle, l'imprévisible aventure indéfiniment recommence. Aux alentours de l'An Mille, en vérité, il y eut un extraordinaire miracle, comme dans les vers que cite avec un calme orgueil un poète arabe exilé de Cordoue, Sakoundi, dans un fervent éloge de l'Islam Espagnol — et qui sont du maître classique des poètes d'Orient Motanabbi. — En vérité « le Soleil, insultant pour la première fois les plus certaines lois de l'astronomie, le Soleil s'était levé à l'Occident » et un cortège étincelant de planètes devait le suivre dans cette course inversée !

CHARLES SALLEFRANQUE.

LETTRES A ANA MARIA DALI

Ma Chère Amie,

Je me demande comment je peux avoir le front de t'écrire ces lignes. Je me suis comporté comme un goujat. Un goujat. *Un goujat*. UN GOIJAT. Les goujats monteront de la sorte, jusqu'à devenir un goujat aussi grand que la Citroën lumineuse de la Tour Eiffel. Mais je sais que tu m'excuseras. Tous les jours j'ai pensé à t'écrire. Pourquoi ne l'ai-je pas fait ? Je ne sais pas. Je me suis de la sorte souvenu davantage de toi, mais tu dois croire que je t'ai complètement oubliée. Au bord de la mer, sous les oliviers, dans ta salle à manger, sur la rambla de Figueras, et dans ta salle à manger, sous la divine bergère, j'ai tout un portefeuille bourré de souvenirs de toi et de rires de toi que je ne saurais oublier. D'ailleurs, je n'oublie jamais. Je peux ne donner aucun *signe de vie*, mais mon intensité ne varie pas (ici une mouche a mis le point sur l'i. Respectons son opinion et rendons grâce à son aide).

Comment va ta tante ? J'ai beau le demander à ton frère, je ne reçois pas de réponse à cette question. Et ton père ?

Je pense à Cadaquès. Qui me semble un paysage éternel et actuel mais parfait. L'horizon monte, construit comme un grand aqueduc. Les poissons d'argent émergent pour prendre la lune et toi, tu dois mouiller tes tresses dans l'eau, au va-et-vient du chant bégayant des barques à essence. Quand vous êtes tous rassemblés sur le seuil de votre maison, le coucher du soleil doit venir enflammer le corail que la Vierge tient à la main.

Personne dans la salle à manger. La servante a dû aller danser. Les deux danseuses noires de cristal vert et blanc, doivent danser au rythme sacré, redouté par les mouches, sur la fenêtre et sur la porte. Alors mon souvenir s'asseyait dans un fauteuil. Mon souvenir s'attable devant du *crespell* et du vin rouge. Tu ris et ton frère est en train de rêver comme un frelon d'or. Sous les porches blancs résonne un accordéon.

La Bien Plantada est en train de frapper à la porte de la Lydia. Mais nul ne lui répond. Les deux « braves pêcheurs de Culip » pleurent, leurs voix assises sur leurs genoux. La Lydia est morte. Je voudrais entendre en ce moment, Ana Maria, le bruit des chaînes de tous les vaisseaux qui font remonter leur ancre sur toutes les mers. Mais le bruit des moustiquaires et de la mer m'en empêche. En haut, dans la chambre de ton frère, il y a un saint au mur. Puig Pujadas avec son petit ballon au ventre descend l'escalier. Je suis trop seul dans la salle à manger. Mais je ne peux pas me lever. Un dessin de Salvador tient mes pieds enchaînés. Quelle heure peut-il être ? Je voudrais manger, tout de suite, un petit morceau de *mona* (1). Comment dit-on nublo ? Nub... Par la fenêtre passent et repassent, pleurant amèrement, ces femmes poussiéreuses et endeuillées qui vont voir le notaire.

Et voilà comment je me trouve dans votre salle à manger, Mademoiselle Ana Maria. Mon souvenir est toujours plein d'intensité. Te souviens-tu comme tu riaais en voyant mes gants déchirés le jour où nous allions naufrager ?

J'espère que tu voudras bien m'excuser. Ne sois pas méchante. Mes sœurs ne font que me demander *comment tu es*.

Mon souvenir à ton père et à ta tante.

Pour toi le meilleur de mes souvenirs.

FEDERICO.

Me répondras-tu ?

(1) Gâteau très populaire en Catalogne et dans le Levant.

Chère Amie Ana Maria,

Je ne t'ai pas répondu plus tôt parce que j'ai joué plusieurs jours un magnifique accès de fièvre, et j'ai dû m'en préoccuper, comme de fait il le méritait.

Cela a commencé par un tremblement imperceptible, semblable à un *tempo rubato* de Chopin, que j'ai transformé en un rythme sérieux et nettement accusé, à seule fin d'effrayer la famille et de leur faire monter et descendre l'escalier, en grand désordre. C'était d'un joli effet.

Mais je regrette fort que l'accès n'ait pas été un de ces accès somptueux, parfaitement organisés et alarmants au plus haut point, sans conséquences. Celui-ci a été intense et m'a laissé tout jaune, avec les oreilles en papier. Mais c'est déjà passé.

Comme il fait beau temps, les demoiselles de Grenade grimpent dans leurs vérandas blanchies à la chaux, pour voir les montagnes et ne plus voir la mer. Les blondes se mettent au soleil et les brunes à l'ombre. Celles qui ont les cheveux châains sont au premier étage et se mirent dans les glaces, en se mettant de petits peignes en celluloïd.

Le soir elles mettent des robes de dentelle et de mousselines vaporeuses et vont à la promenade où coulent les fontaines de diamant, et où il y a de vieux supplices de roses et d'amoureuses mélancolies. Ensuite elles se bourrent de gâteaux et de bonbons au chocolat, chez un pâtissier qui devrait s'appeler *Paris de Francia* mais qui s'appelle *La Pajaresa*. La vie sociale de Grenade est prodigieuse de poésie et de putréfaction lyrique.

La flore méditerranéenne brille ici de toute la délicatesse de ses gris merveilleux. Agaves et oliviers. Mais les demoiselles de Grenade n'aiment pas la mer. Elles ont de grandes coquilles de nacre avec des marines peintes dessus et c'est ainsi qu'elles la voient ; elles ont de gros buccins dans leurs *salles de réception* et c'est ainsi qu'elles l'entendent. Bienheureuse Ana Maria, sirène et bergère en même temps, brune d'olives et blanche d'écume froide. Tendre fille des oliviers et nièce de la Mer !

Je suis maintenant un peu las de Grenade. Je veux m'en aller. D'aventure, et peut-être bientôt, j'aurai le plaisir de te saluer.

En attendant reçois l'amitié la « *millor* » de

FEDERICO.

Les animaux arrivent !

As-tu vu tous les animaux qui se pressaient à l'hommage à Rusinol ?

Traduction d'ANDRÉ JOUCLA-RUAU.

Agrémentées de dessins, les deux lettres qui précèdent ont été adressées par Federico Garcia Lorca à Ana Maria Dali, sœur de Salvador Dali, et publiées, sans indication de leur date par S. Gasch (F. G. Lorca. « Cartas a sus amigo », Barcelona 1950). Le poète mêle aux heures de Grenade le souvenir d'un séjour à Cadaquès, sur la côte catalane, chez les Dali. Cette double ambiance, sans cesse évoquée, où les images bleues de la mer interfèrent la lumière andalouse, le tour poétique et suave que prend merveilleusement le quotidien donnent à ces lignes légères l'accent inimitable de Lorca. Plus que l'ironie et la gentillesse, on y goûte la guasita, laisser-aller, grâce et séduction réunis, dont il pare tout ce qu'il touche, comme le clair de lune les murs blancs de Grenade.

GERALD NEVEU

SÉRÉNADE MUETTE

*Sommeil en fleurs Souffle d'étoiles
et la rue de benjoin et d'attente*

*La fourrure fine des larmes
contre la peau d'un souvenir
l'hermine
l'aubépine
un voyage de clartés
contre mon visage de sel...*

*La nuit tournoie passionnément
touchant d'un gant pailleté
les volets clos*

*Je brasse les cymbales du vent minuscule
où ton passage s'évapore
le soir ne peut me rattraper
je suis les traces de tes songes
une plume m'écraserait
tant mes mains se chargent d'air pur*

*Sommeil en fleurs Souffle d'étoiles
et la rue de benjoin et d'attente*

*Tes mains nocturnes font le vide
ma voix s'étouffe
je martelle un cruel écho
et j'avance
comme une lame
à la rencontre du sang*

*et toi
tu dors comme un torrent
tu laves doucement la nuit*

*Sommeil en fleurs Souffle d'étoiles
et la rue de benjoin et d'attente...*

MIROIR DE PIERRE

*Aux hanches de l'été
le ciel retourne les paroles
le bois musqué retentit
o mes épaules
ouvertes d'être d'or sous les visages éclatés
dardez les balancelles les noctuelles
sur les toits creux
les livres saisonniers.*

*Au loin
la pelle vrombissante des fenaisons
coule à pic charbon des pies
au loin dans l'espace
ceinturé d'éclaircies digitales*

*Eclaircissez la peau du jour
et la bouche oscillante du désir
tournera sa clef
lavera son grand linge de marguerites
dans la fuite
du train matinal de la plaine .
la courbe vibratile où les combats se rompent
l'échelle d'oiseaux mûrs
à l'assaut des après-midis frappés d'étoiles
la harpe chaude des regards
qui hausse sourdement sa voix
dans les chantiers méticuleux de l'espérance
l'aurore sans fin des choses simples
entreront par la porte commune
entreront
pour la fête nocturne des pas perdus.*

RITE

*le blanc c'est la mer
la mer velue qui dénombre
ses cariatides mouvantes*

*on a beau crier par dessus
l'écho renvoie toujours un coquillage
rêveur
légèrement fossilisé*

*il faut maintenant passer à l'action
empêcher à tout prix ce vent de s'incurver
tendre les draps de lit
contre ses muqueuses bleuâtres
le mater
et puis d'un geste rayonnant
extraire de sa pulpe une grande
et belle porcelaine
que l'on jettera aux orties.*

DERRIERE L'INCENDIE

*L'objection se fait lente, massive, huileuse
des paliers noirs se présentent en succession
descendante
deux ou trois horizons chavirent d'un bloc
comme des icebergs
une nudité crue se lève
chair ou givre
tout l'appareil matériel des variations tactiles
copeaux de cuivre, hélices de mousse
sirops d'agathe, linges
une belle géographie...*

*Et c'est la tête qu'il faut baisser
devant l'évidence
l'évidence du feu cloué au mur
dans son objectivité révoltante
la tête il faut la laisser tomber
faire rouler la tête
la tête, et aussi les bras, les jambes...*

*Dans une autre pièce une fillette nue joue
avec sa tête qu'elle roule au sol
en brochant alertement
sa chevelure verte
par la fenêtre l'aube a beau glisser
elle joue la fillette et sur ses cuisses croisées
pose de temps en temps sa propre
tête
qui sourit*

*peu importe la texture des nuages
l'après-midi les roule comme des nasses
bouillonnantes de prises
dans l'odeur caverneuse de la salive
et l'hydratation de l'atmosphère*

*Les grands paysages minéraux, les spéléo-
graphies bleuissantes, le halètement
moiré des chairs de plombagine, les
étoffes pétrifiées dans leurs cubes de
sueur*

*C'est celà qu'il faut traverser comme on
traverse le meurtre pour parvenir au pied
du mur où le soleil d'acier inscrit
son acte d'accusation
et de nouveau se défendre devant l'effrayante
immobilité de pièces de métal sommairement
coulées — métal ? Mais non ! l'une d'elles
a pris un livre et se lèche le pouce pour
tourner les pages — les autres ont un
sourire qui ne nous concerne pas.*

*Ensuite dans une sorte de boudoir une tête
féminine admirable dans sa torsade
capillaire d'or sur le piano
au bord du lit de damas grenat
une légère colonne de fumée
et au loin, dans un grand espace de sable,
des cavaliers aux prises avec une panthère.*

TERRAIN VAGUE

*Dunes, dunes — non ! Tertres.
Petites vagues mortes au pelage roussi
Ceci, dans la lumière décimée
fin d'automne — n'est-ce pas ? —
L'air grêle et aigrelet, non ! frêle et
triste, un peu passé ;
tiédeur basculant vers le froid
— fausse tiédeur —
quelques humains, à elle indifférents
qui passent...
et l'autre, qui croit se chauffer
poursuivant d'un regard mauve
ce soleil en chute.
— Car c'est quinze heures trente
à peu près
parmi les chardons morts...*

*La silhouette animeuse, aimantée
c'est toi
Je te rencontrerai dans ce décor inventé
que l'on trouve partout...
Tu viendras pour que je te chante
et ta chevelure gitane...*

*Tu ne danseras pas mais
ton sourire intérieur
abrègera le temps déposé
entre nous deux
et c'est mêlés que nos regards*

*bifferont le vide d'un trait ineffaçable...
Couchés parmi les vieux cailloux
nous préparerons un bouquet
à l'usage de ceux qui s'aiment.*

GÉRALD NEVEU.

JEAN TORTEL

LA PART POÉTIQUE

(FRAGMENTS)

Si on essayait de caractériser la parole poétique, on pourrait risquer, en vue d'y parvenir, au moins approximativement ceci : elle est celle qui s'organise de telle façon qu'elle est à la fois la plus risquée dans sa structure et la plus sûre de s'y maintenir. Sa permanence est fonction d'une révélation surprenante. Que le ton de cette révélation change au cours du temps, que par exemple, la surprise perpétuelle de la rime ou des arrangements métriques s'amortisse pour qu'éclate celle de l'image ou de la liberté syntaxique, on peut n'y voir que le déroulement d'une histoire, et l'instant du dire, en poésie, reste celui dans lequel s'opère, intemporellement, la mutation brusque de la parole objet de surprise en objet de certitude.



Contradiction. Au regard de la logique une telle parole est impossible. L'univers du langage poétique est absurde : non seulement parce qu'il est composé de présences injustifiables, mais encore parce qu'il est arbitrairement construit. Il est vain de ramener la vérité poétiquement énoncée à une assurance rationnelle, quand les affirmations du poème se succèdent en une suite de contre-vérités systématiques (car les flots ne sont pas du vin, les regards ne sont pas des flammes, le doute n'est pas un canard qui n'a pas de lèvres, qui ne sont pas de vermouth, etc...) comme si le monde réel était proposé, exactement, à l'envers.

A l'égard de la vérité rationnelle, toute figure est un mensonge.

Mais le langage figuré se manifeste à l'oreille et à l'œil — et c'est ainsi que la masse des lecteurs le distinguent — par les arrêts qu'il s'impose à travers un double espace, sonore et visuel, qui soudain reste blanc. (Renvoyons au thème mallarméen du vide nécessaire : en proclamant la primauté de l'absence, le poète l'a abolit — et c'est le seul moyen...). D'où le vers, le premier des îlots isolés. Chacun vibrant immobile dans sa solitude, entouré de silence, chacun signalé par la majuscule *comme s'il était une phrase* ; chaque vers, cependant, s'intègre dans un ensemble plus vaste qui forme une espèce de réseau, ou de champ vibratoire, car les lignes ne sont parallèles qu'en apparence, parcourues par des résonances qui les renforcent ou les tordent, jalonnées de nœuds, d'interférences, se rapportant sans cesse l'une à l'autre à l'aide de toute une machinerie : rimes, consonances, allitérations, d'une part, correspondances d'autre part, système complexe, en réalité inépuisable dès qu'il se résout en un chant. Cet ensemble on l'appelle strophe (ou stance). Accolé et comme suspendu à d'autres ensembles de même nature, mais de plus en plus disparates depuis l'éclatement du poème qu'on appelait régulier, il est un des éléments de la figure la plus vaste. Autrement dit, tout poème se découpe en strophes, chacune d'elles formée de vers, celui-ci étant une unité de structuration (1).

Le rythme ainsi créé par la répétition de systèmes sonores à l'intérieur desquels jouent des portées de voix, on le ramène à un certain rythme naturel et aux nécessités de l'émission vocale, et surtout depuis que le découpage se passe d'une autorisation préalable. Dès qu'il a été permis à chaque strophe de s'agencer en toute liberté et sans être soumise à répéter cet agencement (ce qui le justifiait), depuis que le vers n'est plus contenu dans une définition métrique qui, toute conventionnelle qu'elle était, l'assurait d'une sorte de vérité, il semble qu'il n'y ait plus d'autre justification possible à un découpage provoqué, que l'accord du système avec des lois naturelles extérieures à lui, biologiques ou cosmiques. Mais peut-être qu'il est possible de trouver une raison à la structuration apparemment arbitraire du poème qui soit intérieure à ce dernier et qui confirme son autonomie. Elle

(1) Bien sûr, il y a des poèmes d'une seule coulée ; c'est qu'ils ne comportent qu'une seule strophe, quelque soit le nombre de vers qui la composent, de 1 à n.

serait alors gouvernée par cette loi qui assure au langage poétique la plus grande stabilité par le plus grand risque. Ce risque est brusquement devenu celui de la liberté après avoir été longtemps celui de la réglementation conventionnelle. Dans les deux cas il n'est pas d'autre travail possible que de donner à la matière verbale la forme la plus apte à assurer sa permanence.

LE MONDE PEUT CHANGER

Cependant, (reprenons), le poème mélangé à ce qui n'est pas lui est à chaque instant confondu avec cela, qui l'adultère. Nous avons parié qu'il ne serait pas *acceptable* à l'état pur. Reste à reconnaître que je l'ai bien parié. A me souvenir que l'objet que j'appelle un poème est un composé, et qu'il ne contient qu'une dose, variable et difficilement mesurable de ce que j'écoute pour la première fois : le reste, l'excipient diraient les chimistes, étant du langage parvenu à un stade quelconque de son organisation en vue de durer, mais que je ne fais que retrouver. Et que, dans les conditions actuelles du développement de l'esprit, il est nécessaire qu'il en soit ainsi du moment qu'on tient pour vrai que le langage organisé est utilisable.

Tout porte à croire que le langage répété — et le seul fait qu'il me soit répété... est celui qui explique, qui enseigne, qui fait agir. C'est lui sur lequel je (me) réfléchis, car il est lui-même une espèce de réflexion, celle de l'univers commun sur ma conscience. Il est le signe de ce que j'ai de commun avec un univers nécessaire. Il est un regard constant. Un rappel et, par conséquent, un facteur de sécurité. Il me donne à penser, puisqu'il peut se répéter, que l'univers dont il exprime les lois possède réellement quelque stabilité, quelque vérité. Il me sauve de l'abîme de moi-même. Dans une certaine mesure, j'ai toujours besoin d'en être sauvé.

La part poétique, ou inventée, du langage, me choque et m'éblouit. Elle me sauve de ma sécurité. Elle me détache et me propose le monde de la liberté. Allégresse ! Si nous pouvons dire des paroles nouvelles, à chaque instant le monde peut être changé. Dans la mesure où nous sommes sûrs que nous le

pouvons, nous sommes sûrs qu'il changera, et si nous les disons, il change. Chaque invention verbale est la figure d'un monde, d'un homme nouveaux.

Le risque est perpétuel.



LE MOUVEMENT PERPÉTUEL

Le poème étant de l'organisation verbale parvenue à son plus haut degré d'autonomie, est ainsi le système de paroles prononcées à leur plus haut degré d'expression. C'est l'organisme qui, puisant ses ressources dans sa matière structurée, a le plus de chance de perpétuer l'action qu'il exerce. Certes, il est le moins adultéré au départ, le moins soumis à la nécessité d'être une reproduction de ce qui a déjà été formulé, le système le moins astreint à répéter, et par conséquent à affaiblir quelque parole déjà prononcée. Il est le plus libre d'apparaître gonflé de tout son sens qui le parcourt comme l'eau une terre neuve. Il est le seul à posséder cette chance. Et il en possède une autre, plus mystérieuse encore ; obligé, de par son autonomie même, de puiser pour vivre, c'est-à-dire pour agir, en lui, il se révèle inépuisable. Il est un système dont l'énergie ne se dégrade pas.

Il tend à constituer un monde se suffisant à lui-même, en mouvement. Il tend à réaliser, en somme, une espèce de mouvement perpétuel. (Ne pensez pas, je vous en prie, à une horloge, un mécanisme, car le mouvement c'est lui). Mais je rencontre, au hasard de l'écriture, un des mythes dont la capacité d'ébranlement a été des plus considérables — et j'en appelle à vous, physiciens, inventeurs, utopistes, songeurs, fous, fabricants de machines compliquées, polisseurs de métaux et de billes, j'en appelle à vous tous qui dormez pour retrouver la facilité du rêve au cours duquel les frottements sont abolis et les contradictions dépassées, où les portes battent sans besoin de vent ni de mains, et les corps, délivrés de la pesanteur, gratuitement, en l'air. Profitons de notre chance, sans trop nous attarder cependant, car de telles rencontres sont dangereuses. Mais peut-être que cette vieille idée de *mouvement perpétuel* qui a tant troublé les hommes (vous aussi, n'est-ce pas ?), n'est-elle en fin de compte que la figure d'une tentative — ou d'une tentation — obscure et lancinante en vue de coïncider avec la

notion de poème, dont elle propose comme une définition diffuse. Et peut-être que cette présence — perpétuelle — signifie que l'esprit humain est beaucoup plus préoccupé par celle, autour de lui et en lui, du poème, qu'il ne paraît et qu'il ne le croit. J'aimerais qu'il en soit ainsi. Que le poème, qui reste énigmatique parce que sa situation est trop extrêmement précisée, parce qu'il est le point de contact trop exact des deux grandes coordonnées de l'esprit et la rencontre trop sensible de l'obscur et du clair, que peut-être et à tout prix, les hommes n'aient, en réalité, jamais cessé de le définir : mais *pas trop clairement*, comme s'il était indispensable — et il l'est en effet — que la définition se situât au lieu même de l'objet défini, à l'intersection du clair et de l'obscur. S'il en était ainsi il y aurait identification entre l'objet et sa définition, et le dire serait parfait. Mais ce dire serait alors partout et nulle part, dans chaque instant de lucidité comme dans tout recours au rêve, il serait l'interrogation constante, la fuite perpétuelle de l'image entrevue et, quelques parcelles de lui en nous, comme les gouttelettes que nous respirerions d'un brouillard universel, nous n'en connaîtrions que les reflets hasardeux qui traverseraient notre nuit. Le dire serait la somme inconnue des illuminations et des rêves (c'est-à-dire !) l'informulé. L'objet serait le contraire de l'objet.

Certes, la rencontre était dangereuse... A jouer — ai-je joué ? avec une saillie de l'écriture, à se refuser de rompre la chaîne hasardée, on risque d'aboutir où l'on ne voudrait pas. Je ne veux pas abîmer le langage. Toutefois, ignorer la présence des puissances de dissolution et que toute parole est à la lisière de la forêt profonde, ce n'est pas vaincre l'informulé. Quelque définition suffisamment obscure, la fonction d'un mythe agissant est de la proposer.



L'A PEU PRÈS

Si je le considère comme une apogée (parole humaine parvenue à...) le poème reste asymptotique. Il ne coïncide pas avec lui-même. Non pas qu'il soit une simple vue de l'esprit. Il est trop réel ! Mais jamais entièrement réalisé. Dirai-je qu'il n'est pas mais qu'il tend à l'Etre ? Il est, relativement (aux autres paroles...). Dans la mesure où... Dans la mesure où l'objet langage n'est pas une abstraction.

Toute parole participe alors du poème. Elle est plus ou moins poème. C'est dire la même chose que : tout poème est plus ou moins non-poème.

Masqué ? Il le reste, si l'inachèvement, l'inaboutissement, l'impossibilité de sortir de sa condition d'être imparfait, est un masque. Masqué dans la mesure où l'homme est masqué, qui ne peut pas davantage s'échapper de lui-même, bien qu'il ne se contienne pas tout entier. Alors il est difficile de discerner, dans les échos qui prolongent le poème, sa voix de celles qui se sont introduites dans son concert. Car, s'il a pour fonction de dire, et s'il dit, ce qu'on perçoit de lui ne fait pas que dire.

Le poème tel qu'il est visible, sorti des mains de l'homme, est un à peu près.

(— Et s'il est un à peu près, qu'est-ce qui nous appartient qui ne le soit pas ?

— Le reconnaître, c'est déjà diriger le sens de notre effort. C'est essayer d'être digne de ce que nous sommes. Frôler, de temps en temps notre image absolue...

— C'est peu.

— C'est beaucoup. Presque trop).



BLEU, SOLEIL, ETC...

Certes, et de même nature cependant que tout autre objet impérissable (mais imprévisible) et que nous ne séparons plus désormais, d'une communauté, l'objet verbal, il est pourtant encore absurde d'affirmer qu'il fait partie du domaine commun. L'objet monumental : les quais de la Seine, le Louvre, le pigeonnier, comme l'objet naturel, la fontaine, l'arbre, ou même, dans une mesure moindre, l'objet sonore et l'objet de musée, sont réellement présents à la foule. Elle le sait ou non — il vaudrait mieux qu'elle le sût —, elle les sent bien à elle, et qu'ils sont en même temps qu'elle. Il n'y a plus séparation. Ils sont incorporés. Nul ne peut se représenter Paris, le Paris que chacun et tous ensemble possèdent, sans qu'il y ait le Louvre, Notre-Dame... Et celui qui s'approche de la fontaine publique y boit chez lui. Nul n'y boit jamais sans éprouver une certaine joie, qui n'est pas seulement la satisfaction de se désaltérer.

L'objet verbal pas encore devenu proverbe — dès qu'il est proverbe on dirait d'ailleurs qu'il se voile comme si de sa vie commençait à se retirer — est encore séparé de la foule qui le regarde avec une certaine terreur. Il ne fait pas partie de son langage.

Elle ne l'entend ni le voit. Les autres sont lourds, puissants, éclatants, hauts. Ils occupent l'espace ou le temps. Les idées de forme, de structure, s'imposent à qui rencontre le monument : elles sont même déduites de lui, organiquement en quelque sorte et nécessairement. De même l'idée de durée, ou de rythme, en face de l'objet sonore. Tous sont clairs, au moins relativement, inséparables qu'ils sont de leurs matières. L'objet verbal est, par essence, obscur. Ou plutôt dans l'obscurité. Il est caché, dissimulé par les symboles qui le remplacent, toujours pareil à un palimpseste et deviné à travers une série de signes qui ne sont pas lui, sous lesquels il est et sans lesquels il n'est pas. Ecrit, parlé, les mêmes sonorités, les mêmes signes conventionnels qui servent à dire ce qui ne durera pas et ne servira donc à rien, ce sont elles que nous entendons, eux que nous voyons sur le papier et non pas lui, qui est une absence : dès que la notion d'organisation de signes cesse d'être prépondérante en ce qui le concerne.

Elle est toujours — bien entendu ! — prépondérante dès que l'objet, de quelque nature qu'il soit, est une création de l'homme et peut accéder ainsi à la dignité esthétique. (Je n'ai pas osé, par je ne sais quel désir ou scrupule d'anoblir, écrire fabrication, qui serait peut-être plus juste, plus modeste en tout cas...). Mais : le bleu qui couvre une partie de la toile de Cézanne *est bien du bleu*. Ce n'est pas le signe, le schéma, la représentation intellectuelle de ce bleu, qui est le même — non, pas le même, n'exagérons pas : transposé, refait, réinventé —, en tout cas de même nature de bleu que le bleu du ciel. Une fois sur la toile, je n'ai plus besoin de me l'imaginer : il est là. Et si le tableau lui-même est autre chose que ce bleu, s'il est une série de rapports entre ce bleu et les autres éléments qui le composent (et donc, si j'ai toujours besoin de me re-présenter le tableau...), du moins la couleur bleue déposée possède, telle que je je la vois, une valeur réelle parce que je la vois. Valeur que les quatre petits trucs qui composent le mot *bleu* que je suis en train d'écrire, n'ont pas. J'écris « bleu », ce n'est rien. Je ne dis, ne fais rien. J'écris, — à la suite, dans l'ordre même qui se révélera, nous le verrons, nécessaire — les mots : *train*, *soleil*, *jaune*, *long* et *rayon*, je n'ai rien écrit.

Chacun de ces termes n'a aucune valeur. Leur juxtaposition non plus. Aucun d'eux, je le remarque, n'est abstrait. Ils sont tous la figure d'une action, d'une chose ou d'une qualité réelles. Aucun d'eux n'est gâté par quelque maladie équivoque, manque d'euphonie, qui pourraient le rendre ridicule ou laid. Tous font partie du langage courant, compris par tous. Justement : je peux les rattacher à n'importe quoi et, en fait, ils sont chaque jour prononcés par des milliers de bouches qui oublient aussitôt ce qu'elles ont prononcé : une robe jaune, le soleil brûlant, traîner un fardeau (ou ma peine, ou l'existence), le rayon de la mort etc... La multitude des combinaisons dans lesquelles ils peuvent entrer ne les rend pas plus précieux : pas plus que n'importe lequel des autres mots prêts, comme ils le sont à tous, à tous usages, y compris à aider le mensonge. Ecrire *soleil* n'est rien écrire parce que cet agglomérat de signes — conventionnels — *n'est pas* (pas plus que Sol, ou Sonne ou Helios) le soleil qu'il me faut retrouver derrière lui, déchiffrer à la lumière du soleil réel, de l'objet qui m'a embrasé ébloui. Il n'y a pas de raison pour que mon « soleil », celui que je prononce et que je relègue aussitôt dans le même gris que celui dans lequel sont tombés tous les autres « soleils » privés de toute lumière une fois prononcés, soit celui dont on se souviene. Il est égal à tous les autres qui sont une infinité et dont la somme ne mesurera jamais le soleil. C'est-à-dire qu'il est nul et que je n'ai pas parlé.

Chose admirable cependant, il a suffi que quelqu'un liât les cinq vocables, inexistants sur le plan du langage mais représentatifs d'un réel, au moyen d'autres signes qui eux, n'ont aucune valeur de représentation, par d'autres signes quelconques, en l'espèce *se*, *le* et *d'un*, pour que, spontanément, comme s'il était appelé depuis toujours, inexorable et certain, l'objet verbal (que dans ce cas nous appelons un vers) surgisse et se crée lui-même par et à travers les successives inanités dont il est composé.

Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.

Les petits éléments grammaticaux non significatifs qui semblent jouer un rôle de catalyseur sont des attaches (on dirait des bouts de ficelles), des tendons qui articulent l'organisme subitement structuré. La matière verbale informe devenue corps, le vers qui s'impose alors à la mémoire et qui peut être communiqué, est — d'abord et avant tout, avant même qu'on fasse état des secrets qu'il renferme — d'un usage commode, commun et durable. Son sens (son contenu)

est le résultat d'une réussite — il ne s'agit pas ici de reconnaître dans quelle mesure elle est calculée ou hasardée — réussite de celui qui a disposé divers éléments nuls de langage dans un certain ordre pour leur donner une certaine forme en vue d'une action déterminée : ici, relier la mélancolie d'un soleil couchant aux mouvements d'une vie de lumière et de larmes, émotion commune, état affectif éprouvé par tous, relation simple entre l'esprit humain et l'univers naturel. Que l'action envisagée par le poète soit plus ou moins bien représentée, autrement dit que l'expression fournie par lui coïncide plus ou moins avec son objet, nous ne pouvons qu'interroger l'objet verbal proposé pour nous en rendre compte, dont la réponse provoque l'état positif (joie, certitude, etc...) auquel nous parvenons et dont la vérité se mesure au degré d'intensité de cet état et à sa faculté de perpétuité ou de renouvellement. L'action émotive ou intellectuelle qu'à son tour l'objet exerce sur nous se confond, nous le savons, avec la vérité pratique qu'il contient : elle dépend de sa structure. Car, si dans le cas du *soleil jaune* que j'ai choisi pour exemple — et combien de vers français pourraient le remplacer — le poète avait interverti l'ordre de *le* et de *d'un*, assurément l'action exercée eût été plus faible (se traîner d'un soleil jaune le long rayon...). L'objet, plus mal ou moins formé eût été moins signifiant.

La corrélation absolue de la forme et du sens de l'objet n'est pas particulière à l'objet verbal. Elle peut même servir à définir l'objet pris dans son sens le plus général. Comme tous les autres, l'objet verbal est une structure qui a un sens. Il est seulement plus obscur parce qu'il n'a point de place.

En fait, il ne s'inscrit ni dans l'espace, ni dans le temps. Un vers qui contient les dimensions du soleil n'a pas de dimensions. Que je l'écrive — et je ne l'écris pas pour le créer, mais pour le faire connaître ; déjà pour parler de lui. (Ce n'est pas lui qui est sur la page, mais une de ses photos). Que je l'écrive, pour permettre la lecture de l'œil, et non seulement j'en soustrais les éléments sonores, mais encore je l'étire ou le rapetisse à mon gré, (Puissance du typo !) et surtout, je permets de le capter tout entier d'un seul regard, instantanément hors de toute durée. Que je le parle au contraire, je le place hors de l'espace. Dans tous les cas cependant. *Se traîner le soleil jaune d'un long rayon* subsistera intact dans sa qualité et sa quantité d'objet verbal.

Dont la présence, pour en revenir à notre propos,

est toujours menacée par sa néantisation. Il reste imaginaire, impondérable, non préhensible. Et donc in (com) préhensible car il n'est rien de plus solide, ni de plus réel. Ses qualités contradictoires le rapprochent du rêve, absent et présent comme lui, mais c'est un rêve éveillé qui éveille.. Nous parlons à son propos d'une structure, d'une organisation, d'une forme : que rien ne révèle nécessairement aux sens. Un objet sans volume, une structuration impossible à circonscrire, un corps non arrêté — où le reprendre et comment l'intégrer ? Où, comment le reconnaître ? Il est derrière lui, derrière ce qui le figure, qui est lui sans être lui, figure lui-même, à la fois masque et vérité. Déjà, et alors qu'il s'agit encore de le définir, on ne le peut que métaphoriquement. On l'invente sans cesse. Mais pas d'œil pour le voir. Pas de balances pour le peser. Aucun instrument ne le mesure. Il est son propre signe, c'est dire qu'on ne peut pas le traduire.

Si je dis : je sais qu'il est présent, je le sens, je l'éprouve, je n'ai aucun moyen de faire partager mon expérience (comme je pourrais au contraire faire passer à un autre le poids sous lequel mes bras fléchissent)), je n'ai pas d'autre moyen de me faire croire que mon ton de sincérité, qui peut n'être qu'apparent si je suis bon comédien. Ou, peut-être, je me laisse mystifier... Me croie qui veut : je ne peux l'exiger de personne. Ah, je n'ai pas d'arguments ! Rien à déployer, pas même lui — ni le foulard du prestidigitateur, pour démontrer qu'il est là. Je suis très pauvre et je ne sais que dire, pareil à celui qui aime. Je voudrais être cru et je regarde dans les yeux des autres. Je regarde s'ils voient.



SOLEIL : SOLE et IL côte à côte ne brillent pas.

JEAN TORTEL.

CLAUDE VIGÉE

OPTIQUE DE L'AMOUR ⁽¹⁾

*Le soleil vibre dans les grilles de la pluie
où le vent tout-à-coup souffle son embellie :
au seuil de la forêt qui déborde d'abeilles
la langue des enfants luit noire de myrtilles*

*Qu'est-ce qui sonne vrai dans l'oreille de l'homme ? —
une chanson de trèfle entre deux paumes nues,
le frisson du gravier sous les hautes fougères
que recouvre la source au fond de sable clair*

*En discernant l'aspect des choses tu les provoques à être
et tu t'engages toi-même à exulter aujourd'hui dans le
Toutes les créatures te révèlent : [soleil*

*Qu'ils soient des cailloux
des enfants
des arbres au printemps*

*les êtres sur lesquels s'allument tes prunelles
te préservent de la banqueroute dans le trafic frau-
[duleux de l'imaginaire,
de la chute noire aux oubliettes de l'abîme personnel —
te sauvent du piétinement des mille sabots instantanés
[lancés sur la piste vide du temps*

(1) Ces textes sont extraits de *La Corne du Grand Pardon*, recueil à paraître prochainement aux Editions Pierre Séghers.

*Comme un silex frappé par la foudre nocturne
chaque poème jaillit du regard ininterrompu jeté sur le
[présent :*

*Chanter n'est pas décrire ce que l'œil aperçoit çà et là
[dans l'immobilité
par la fenêtre indifférente d'un visage*

*C'est dire ce qui arrive quand tu regardes,
témoigner de l'événement créateur dans chaque coup
[d'œil bâtisseur d'espace,
attester l'éveil des étoiles d'été
au premier passage des cigognes dans le vent salin de
[mars*

*Voilà le secret du rythme, de l'érection spontanée vers
[le chant :
à toutes choses vues dans leur pleine clarté,
à ceux que nous aimons,
aux corps et aux toisons dont nos mains se repaissent,
nous devons dire un jour : « Je vis en toi »,
et ressentir cela dans sa simplicité*

*Alors la poésie surgira d'elle-même
si humblement tu appelles la souffrance de l'incar-
[nation :
car le poème est l'arche ouverte aux carrefours de
le rucher vivant du langage [l'histoire
où mûrit pour chacun le miel noir de l'enfance,
— et tu n'es encore que désir,
éclair de danse et de mouvement dans l'aimée aux
[hanches qui consentent...*

LAMENTO DE SEPTEMBRE

*J'ai rôdé par les venelles éventrées des villes anciennes
[de l'Europe
par les avenues sans fin des nécropoles bruyantes du
[Nouveau-Monde
mais toujours je reviens aux Contades de l'enfance
[finissante
où j'ai appris les premiers poèmes du désir et de la
[mélancolie*

*Vieux parc aux herbes maigres et râpées
planté de marronniers comme la cour humide d'un
[collège
tu murmures à l'écart le secret de ma solitude
et tant de souvenirs qui saignent sans paroles
dans le cœur déchiré de la jeunesse*

*Vieux parc déchu éternellement nostalgique
à chaque retour me font signe tes marronniers touffus
[déjà brûlés à leur cime
par les lentes heures déclinantes de l'arrière-été*

*Tu dis les choses comme elles sont : pour toujours ;
le poète comme toi dit ce qui est, il remet les choses à
[leur place,
avec patience et maladresse, comme un apprenti de
[l'amour,
et fait ainsi lâcher prise au chaos du temps et de
Sous la tendresse de ses mains [l'inexprimé
toutes les terreurs se détendent :*

*Le poète et son chant sont les héritiers du déluge
dans le poème les décombres fluants retrouvent l'ordre
ils édifient la maison claire du réel — [originel
lieu vraiment élu et habitable
pour l'homme nouveau qui connaît l'eau et la terre.*

CLAUDE VIGÉE.

NYDIA LAMARQUE

SOLITUDO

*Solitude, zone occulte au repli le plus hermétique de
l'invisible,*

*Suprême instance de l'être, verre biconvexe de la
connaissance,*

*Les savants comme les ignorants frappent du poing
tes catacombes,*

*Tes murs de pierre lisse sur lesquels rebondit l'écho
épouvanté.*

*L'amour s'ensanglante les ongles et les dents à vouloir
percer ton blindage...*

*Ah ! la plus étroite étreinte ne t'exorcise pas, terrible
galerie de miroirs !*

*Les nuits m'ont visitée, agitant de lugubres torches
d'insomnie,*

*Et les jours, ces colporteurs, avec leur pacotille et
parfois un joyau,*

*Les jours sont là, derrière moi, gestes brisés, visages
de crépuscule,*

*Et je ne puis répondre que de moi, prisonnière d'un
monde mutilé.*

Oh ! comment pouvons-nous nous voir les uns les autres sans crier d'épouvante ?

Sais-tu donc ce qu'il y a dans les yeux qui te regardent ? Est-ce ton rêve qui les habite ?

Les fleurs, avec leurs visages levés vers la lumière intelligente,

Les fleurs, peut-être, succombent de solitude. Et les Bêtes, amies intimes du mystère,

Les Bêtes impassibles, avec leurs regards de lanternes nocturnes,

Nous entourent sans nous toucher. Tout marche sans nous, par des rouages secrets.

Pour nos fronts bandés de pensées la lampe brûle, inutile beauté ;

Elle fait un triangle de couleur, mais la nuit, la confuse nuit,

Héritière de l'antique Chaos, la nuit moqueuse et maternelle souffle la flamme,

Et nous conduit, comme des otages, au cœur de ses vallées aveugles,

Où la Solitude nue, dans son essai quotidien d'oubli, nous désagrège.

Et nous descendons, volés de notre moi lui-même, dans les demeures sans fond.

Car personne ne peut dormir avec personne. Celui qui dort est seul, toujours seul,

Aussi seul qu'il devra l'être un jour, à la fin, dans sa boîte de mort.

Des lieues de quelque chose sans nom s'étendent entre les deux têtes endormies,

Même quand le bras d'un des deux corps se noue autour de l'autre corps.

Astres, hommes et bêtes, plantes et pierres, tout est cerné par la solitude immobile.

*Mer immobile semée d'îles abandonnées, archipel du
Cosmos immense.*

*Oh ! sur cette solitude depuis des siècles d'oubli
pleurent les pluies,*

*Et la chute en tourbillon des feuilles de l'automne et
des larmes des hommes.*

*Et quand le pas de la jeunesse se ralentit et qu'elle
s'arrête, Elle, l'Inspirée,*

*Qui règne sur les paysages avec ses sources, ses feux,
ses chants, ses tours de guet,*

Quand, venu de la terre, nous atteint un souffle glacé,

*Alors nous voudrions mêler notre sang à l'autre sang,
nous fondre dans le lit de ce fleuve de sang !*

*Gestes, gémissements, convulsions ; et le sang,
pseudonyme de la vie,*

*Le sang seul, racheté de sa solitude, pourrait nous
révéler l'accord suprême.*

*Mais qui le rachètera ? Puisque même les mères, avec
leur fruit dans les entrailles,*

*Ne peuvent pas mêler les deux courants, et celui de
l'enfant reste seul, condamné.*

*Toujours, toujours, derrière tous les masques de la
forme,*

*Dans les mots impuissants qui se tordent de désespoir,
sous la mousse du silence,*

*Dans le passé, momie royale, couronnée de
hiéroglyphes, jamais ensevelie,*

*Qui nous cloue, muette, avec nos propres yeux qui ne
sont plus à nous ;*

*Dans le vagissement qui monte des berceaux, dans le
golfe de l'aube,*

Dans le gouffre de l'ombre où se perdent les cris, où
se perdent les chants,

Et chez le père qui ne se reconnaît plus en son
enfant,

Innombrable et partout, la solitude est là.

De la citadelle de son empire tu ne pourras jamais
t'évader.

Et pourtant tu as cru à une rédemption, que tu n'auras
jamais...

Tu as espéré que l'hymne universel consumerait
jusqu'aux étoiles.

Tu t'en souviens comme d'un voyage au pôle où tu
aurais perdu ce que tu as de plus cher.

Tu ne veux pas le quitter ce monde qui te fatigue, cette
pauvre baraque.

Regarde la terre qui a dévoré ton éternité, le ciel sous
lequel tu agonisas...

Ecoute le vent qui t'a fouetté, la mer qui t'a enveloppé,
qui t'a serré pour te dissoudre

Es-tu sûre que tu vis encore ? Cette terreur-là t'a
empoignée comme une main,

Dans des villes anciennes où personne ne te connaissait
que les grands morts.

Alors tu tâtais ton poignet pour savoir si le pouls en
battait encore

Et les vues du pays natal déroulaient autour de toi leurs
fresques pâlissantes.

Mais les drapeaux te souriaient et tu bandais de
nouveau ton arc d'amazone...

Oh ! l'enfantine illusion qui t'aveuglait, qui t'aveuglait !

O femme, tu entendais les hymnes d'une rédemption
qui ne sera jamais chantée.

L'homme était d'essence solaire et devait faire un
jardin de sa fosse à fumier.

Mais maintenant ? Le jouet fatidique est cassé, rompu
le bel enchantement ;

Et te voilà, morte solennelle, errant dans une vie
pareille aux vieilles hypogées.

La source jaillissante est gelée, et c'est l'expérience qui
te conduit, terrible.

Rien que tes pas, l'un après l'autre, dans le tunnel de
l'espace et du temps.

Tu marches sur le temps, l'espace te recouvre de sa
froide voûte...

Et tu voudrais bien t'enfuir, mais la poigne de la
connaissance te serre la nuque.

Oui, le vivant et l'inanimé sont comme un orgue aux
millions de tuyaux,

Et Quelqu'un d'invisible y joue d'emphatiques musiques
funèbres...

Et les psalmodies supra-terrestres, les grands tableaux
consumés d'âme,

La splendeur des Paradis, les glaciers et les flammes
de l'Enfer,

Qu'est-ce que c'est sinon le désir de conjurer la
solitude ? Hélas ! la vie serait peut-être supportable

Si le soleil tuait la Solitude, comme il anéantit la nuit
et ses armées.

Mais non ! Elle est clouée en nous comme l'amande
au cœur du fruit !

*Et géôlière de notre cœur, comme le brouillard de
l'hiver autour du réverbère !*

*Et pour dire vieillesse, nous disons solitude : la joue
jadis ronde se creuse ;*

*Le regard qui priait en vain se voile comme un jour
qui s'achève...*

*Au fond du pays invisible le givre brûle le gazon des
prairies*

*Et le soleil vaincu tombe lentement derrière un mur de
glace étincelante.*

*Pourquoi ? Parce qu'on sait enfin qu'aucun libérateur
humain ni surhumain*

*Ne viendra faire un dialogue de ce monologue qui a
commencé à la naissance.*

*Ah ! comment dire : « Cette langue est la nôtre ! »
Non, chacun a sa propre langue,*

*Qu'il est seul à comprendre. Et les autres, ils croient
la comprendre, et c'est tout !*

*Mais celui qui se risque à venir contempler face à face
l'abîme*

*Doit sentir tourner son être dans la danse sans
orchestre du vertige...*

*Ne t'ai-je pas maudit, ô Réveil ? Ne suis-je pas venue,
cruellement de force,*

*A mes noces mystiques avec la Douleur, maître
insatiable, dieu jaloux ?*

*Et dure est cette punition : qu'il nous faille, jusqu'à la
mort, essayer toutes les clefs*

*Et que chacun doive toujours chez un autre chercher
le nœud magique de l'Univers :*

*L'Ame, taciturne voyageuse dans l'auberge où nous ne
pouvons que supposer sa présence,*

*Comme dans son étui de chair, notre noyau stérile, le
Squelette.*

NYDIA LAMARQUE.

(Traduction FRANCIS DE MIOMANDRE)

NOTE. — Auteur déjà remarqué de trois recueils de vers, Nydia Lamarque publia, en 1950, à Buenos-Aires, un vaste poème intitulé : *Acte d'accusation de la vie*, dont nous publions ci-dessus une des plus émouvantes parties.

Pour ma part, je ne connais pas, dans la lyrique actuelle d'aucun pays, quelque chose d'aussi puissant, d'aussi pathétique que ces « laisses » au torrentiel débit, qui rappellent à la fois Whitman et Milosz. Cette jeune femme, qui sera demain au premier plan de la littérature argentine, possède la plus vaste culture. Elle a entrepris la traduction en espagnol des œuvres complètes de notre Baudelaire. *Les Fleurs du Mal* ont déjà paru : le texte français s'y dessine en filigrane, derrière chaque mot, chaque rime.

F. DE M.

LA RHÉTORIQUE DE RIMBAUD

*« Je cherche une clarté qui
change tous les mots ».*

JOE BOUSQUET.

La leçon de Rimbaud, la fameuse leçon commentée par de multiples exégètes depuis soixante-quinze ans, pourrait bien prendre racine dans un fait, une rencontre plutôt, assez inaperçue : Rimbaud est un poète à la fois qui ignore l'existence des « questions rhétoriciennes », et dont l'œuvre et le silence sont à la source de ces questions.

Ce qu'on appelle les « questions rhétoriciennes », c'est essentiellement le problème posé par une certaine rupture entre la pensée et le langage. Le problème est inconnu de la littérature classique, et même des romantiques, Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Baudelaire. De Boileau à Baudelaire, les poètes, quelles que soient par ailleurs leurs divergences, font confiance à la parole comme étant en contiguïté avec leurs idées et leurs sentiments :

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

Pour qu'il y est un vide, une interruption entre l'œuvre et l'inspiration, il faut que la première ait l'ambition d'agrandir ou la prudence de retrécir la seconde, et que celle-ci vise à jeter des têtes de ponts dans l'inconnu. Et bref, soulever les questions rhétoriciennes, c'est avouer qu'on n'a pas fait le tour de ce qu'on cherche et que, insatisfait, l'on s'appuie sur les béquilles d'une forme dont on bénit les férociétés ou dont on exalte les hardiesses révolutionnaires.

I

C'est précisément à quoi se refuse Rimbaud. Il cherche de l'inconnu, soit, mais il le cherche à la manière de Baudelaire. Il postule le caractère rationnel de l'inconnu. Celui-ci rentrera dans le jeu classique: il s'énoncera clairement. La forme est en continuité avec ce qui se tire du néant, comme pour Boileau, spontanément, elle suivait la pensée claire et distincte des vérités léguées par la tradition.

Chez Rimbaud, le rôle du langage est donc lié à une philosophie rationaliste. C'est là un point à ne jamais perdre de vue. Il donne sa portée exacte au souhait de Rimbaud dans la Lettre du Voyant: « Trouver une langue ». Le langage n'est ni un moyen autonome pour découvrir l'inconnu, ni un instrument de recherche. Son rôle se réduit à celui de double de la pensée. Docilement il sert la pensée, cherche à faire oublier ses services qu'il voudrait invisibles, a l'ambition de disparaître. Le texte est significatif: il faut relire le passage où visiblement Rimbaud est hanté par les questions de langage.

« Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des *animaux* mêmes; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est de l'informe, il donne l'informe. Trouver une langue; — Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra. Il faut être académicien — plus mort qu'un fossile — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à *penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que l'annotation de sa *marche au Progrès* ! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un *multiplicateur du progrès*. »

L'invention d'une nouvelle langue est subordonnée aux ambitions prométhéennes de Rimbaud. Cette langue possède des propriétés magiques. D'instrument de communications interhumaines elle devient résumé du cosmos, compendium de ses qualités sensibles. Mais dans cette fonction transcendante, elle reste collée à la pensée comme une sœur siamoise. Elle en a l'universalité, la souplesse aussi devant un réel qui parfois la déroute. Rimbaud jamais ne cesse de le répéter: la parole est idée, n'est qu'idée. La forme, l'informe sont

deux aspects de cette équivalence fondamentale. Le langage frère jumeau de la pensée, se moule sur elle, quand elle se coule en des schémas définis et stricts, vagabonde au contraire dès qu'elle se voue à l'errance.

Rimbaud, dans son œuvre, a plus que mis en pratique sa théorie : ses vers, sa prose en sont la seule « illustration » concevable. Son style, j'entends par là ce qu'il y a de plus viscéral dans l'expression et par conséquent de plus individuel, possède une plasticité extraordinaire.

Preuve en est *Une saison en enfer*. La pensée y est en fusion, on le sait. Le texte, écrit en pleine crise, du moins en apparence, suit les brusques sauts des tiraillements qui déchirent Rimbaud. Un style « terroriste » conviendrait admirablement : il participerait de l'effrayant chaos dans lequel se débat le poète. Attention ! Une expression qui exclusivement serait tournée vers le décalque de la situation intérieure — c'est ce que Paulhan appelle « terrorisme » — serait en porte à faux. D'une part, elle ne dominerait pas les paroxysmes par où passe Rimbaud, et par conséquent négligerait un caractère constitutif de ces paroxysmes que l'écrivain toujours surplombe par la conscience qu'il en prend. D'autre part, l'expression la plus « terroriste », en tant qu'expression, presse sur l'inspiration pour la faire sortir et la manifester : elle la fausse ainsi un peu et en dénature la coulée originelle. Mieux vaut franchement s'en tenir au procédé classique qui énonce la pensée, c'est-à-dire, au lieu de la rendre palpable, évidente — ce qui serait la manifester — modestement se contente de le rendre publique. C'est le parti que Rimbaud prend. Il note ce qu'il sent. Il le note avec sa complexité, ses heurts, ses contradictions, mais dans le registre de la pensée claire et distincte, qui vise moins à pénétrer la nature des sentiments qu'à en faire le tour par l'intelligence.

Relue à la lumière de ces remarques *Une Saison en enfer* n'est pas le prodrome — et le chef-d'œuvre — de l'écriture automatique. Si la pensée est en fusion, la forme ne l'est pas. Le style est élaboré, mais élaboré dans un but unique et bien défini : dire la pensée en fusion en tant qu'elle est en fusion. Aussi la *Saison* comporte-t-elle un « morceau » qui n'est pas dans le ton des autres, sans que la dissemblance soit choquante : c'est *Délire I*. Au registre heurté, chaotique, dans lequel est écrit l'ensemble de la *Saison*, se substitue ici un registre apaisé, lucide. Manifestement l'auteur uniquement est préoccupé de voir clair dans une situation donnée. Son art décante les faits et convertit l'événement en parabole. C'est — semble-t-il — aussi loin que possible des blasphèmes et invectives sans suite de *Nuit de l'enfer*, des fantaisies littéraires de *Délire II*. Cependant subsiste et court dans la *Saison* une certaine unité. Cette unité l'oppose à *Illuminations* :

Délire I se distingue de *Vagabonds* en ce que des deux paraboles autobiographiques seule l'« infernale » vise à trouver la lumière dans un souvenir, tandis que l'autre — celle des *Illuminations* — en fait un objet autonome. Or le besoin de pousser l'expérience jusqu'à l'absolu est le ressort de la *Saison*. Il y a chez Rimbaud une volonté très arrêtée d'arriver quelque part, de déboucher. Cette volonté exige une forme bien définie qui ne laisse rien perdre de la pensée, mais en cerne les moindres méandres d'un trait net et souple. Prose étrangement semblable à celle des moralistes du XVIII^e siècle, a-t-on dit. Rien n'est plus vrai. Rimbaud essaie d'épuiser l'absolu en le prenant dans un réseau déterminé d'idées claires, quoique chaotiques et parfois contradictoires. Les gens du siècle des lumières eux aussi croyaient expliquer l'homme, et, étalant ses pièces, n'y laisser rien hors de leur portée. Ici et là, la même ambition prométhéenne de pénétrer le mystère, d'y porter la clarté impitoyable de la raison exige la même forme : une forme aux contours définis qui s'égale sans cesse à son contenu, jamais ne le déborde ni ne le retrécit.

II

Un indice cependant, un très petit indice, avertit que chez Rimbaud le langage plie le rôle que lui assigne l'art classique à des besognes étrangères à ce rôle. Cet indice, bien minime, est que l'imitation tend à devenir un *masque*.

Rimbaud, nourri de culture classique, imite comme le faisaient les artistes du XVII^e siècle, c'est-à-dire en intériorisant et la forme et les idées. Ses premiers vers, écrits dans la facture du Parnasse, n'en sont pas moins très personnels. Ils dépassent de loin la copie pâle et servile ; ils n'ont même pas la raideur, la maladresse qui caractérisent les œuvres de débutants. Les constantes poétiques de Rimbaud s'y manifestent très clairement.

Mais vient un jour où l'imitation classique ne satisfait plus Rimbaud. Ce jour, c'est celui où le poète se pose une question vraiment vitale, qui touche aux raisons profondes de l'existence. On le sait : au milieu des dégoûts et des révoltes de l'adolescence, Rimbaud a cherché la cause et de ces révoltes et de ces dégoûts. Du même mouvement il a voulu les surmonter. Le thème du *Cœur volé* est un thème à la fois existentiel et métaphysique. L'angoisse qu'il suscite met en cause l'existence même des valeurs :

Comment agir, ô cœur volé ?

La réponse à l'interrogatoire se trouve dans les fameuses lettres du Voyant. A une question métaphysique Rimbaud donne une solution démiurgique. Il s'agit de créer un monde où l'action vraiment fonde une valeur et ne soit plus « une façon de gâcher quelque force, un énervement ». Que ce monde soit l'œuvre du langage, il n'importe. La seule question est de savoir comment avec des mots on peut faire surgir un univers.

Ici Rimbaud hésite. C'est trop évident : les formes consacrées par la tradition ne suffisent pas. Leur imitation ne mène pas loin. Mais par quoi les remplacer ? « Trouver une langue », nouvelle, inconnue. Rimbaud le voudrait bien, à condition cependant que la langue démiurgique reste avec la pensée démiurgique dans le même rapport que la langue classique avec la pensée classique. La condition ne paraît pas remplie. La poésie de Banville en est la preuve.

Cette poésie essaie bien des formes nouvelles et Rimbaud range Banville parmi les « voyants ». Mais Banville échoue lamentablement, c'est l'évidence. Rimbaud ne sait pourquoi. Il constate seulement quelques défauts chez son aîné. Pris un à un ces défauts semblent sans grande importance. Leur convergence, cependant, est significative. Le réalisme de Banville, son idéalisme abordent de front ce qu'ils veulent atteindre. C'est la cause profonde de leur échec dérisoire. A vouloir en faire la critique directe, Rimbaud irait au-devant du même désastre. Il en a la claire intuition. A l'âge qu'à Rimbaud, la parodie est naturelle. Parodier Banville, c'est le critiquer d'abord, mais surtout c'est laisser deviner son propre idéal poétique *sous un masque*. Le *Masque* permet au langage de rester au ras de l'idée. Celle-ci anime un mannequin, pour ainsi dire, un mannequin qu'elle construit, habille à sa guise, à la portée de ce que la parole peut énoncer. Masque de la parodie dans *Ce que dit le poète à propos de fleurs*, masque des lettres de l'alphabet dans *Voyelles*, masque de l'art dans le Quatrain, masque de la romance dans les poèmes écrits en 1872, autant de moyens qui permettent à Rimbaud de rester en contact avec ce qu'il veut dire sans le déborder, sans l'épuiser non plus. Car ce qu'il veut dire lui est étranger, inconnu. Que le poème l'énonce comme tel. La langue démiurgique est une langue qui ignore ce qu'elle dit ; dans cette ignorance elle expérimente, construit un monde qui n'est pas donné. En s'égalant au masque que le poète lui propose, elle laisse deviner l'infini du cosmos qu'elle ne peut dire. *O saisons, ô châteaux*, l'un des derniers poèmes en vers qu'ait écrits Rimbaud, montre bien la fonction et le jeu du masque. C'est une romance dont le prétexte s'accroche à deux images conjuguées : celle de ce qui passe, les saisons, celle de ce qui est inaccessible, les châteaux. Le bonheur participe des deux images. Il est un des « défauts » de l'âme

et se renouvelle chaque matin. En même temps, son étude est « magique » ; c'est un « charme » qui disperse tous efforts. Faut-il le chercher ou le fuir ? Rimbaud ne le sait. Le bonheur est ambigu. La parole ne peut exprimer directement cette vérité. Mais elle rapproche le bonheur et des saisons et des châteaux. Elle fait de ce rapprochement une *romance*, un chant où le ton simple, un peu sentimental, allège le sens et le rend fluide.

Que comprendre à ma parole ?

Il faut qu'elle fuie et vole !

O saisons, ô châteaux !

Le masque de la romance est certes un de ceux qui convenaient le moins au volontaire et cérébral Rimbaud. Cependant, c'est sous ce masque qu'il a écrit ses meilleurs poèmes en vers, en particulier *Comédies de la soif*, *Chanson de la haute tour*, *O saisons, ô châteaux*. Rimbaud y est très proche du grand art neutre. Le masque de la romance, en l'arrachant à sa propre nature, l'installe précisément dans des contradictions de cette nature. Celles-ci ne sont ni dominées ni dirigées. C'est peu dire que le poète les subit passivement. Son moi rationnel et social les ignore. Le masque a réalisé le coup de maître de séparer l'art de l'artiste.

III

Rimbaud ne pouvait tolérer longtemps cette séparation. Sa volonté de trouver une forme, la dialectique des masques lui ont apporté une révélation précieuse : l'inconnu qu'il cherche est à la fois une construction rationnelle et un objet de dévotion. Au premier caractère convient soit la poésie de facture parnassienne soit la prose nette et flexible dans la tradition des moralistes du XVIII^e siècle. Le second caractère exigerait des masques divers puisque la parole étant idée ne peut énoncer ce que Rimbaud considère comme étant anti-idée. Mais les masques, s'ils sont la condition de l'honnêteté de la parole, ne permettent pas une prise directe sur l'idée. Ils renforcent le caractère religieux de l'inconnu qui à la limite tend à devenir une occasion d'extase. Le moi du poète risque de s'y perdre et les conditions de l'expérience de s'y fausser. Rimbaud rejette ce qui le détournerait de sa volonté démiurgique.

Aussi, après le drame de Bruxelles, Rimbaud a-t-il abandonné la rhétorique des masques définitivement. Du même coup il répudie l'emploi du vers. Avec *Une saison en enfer*, Rimbaud adopte la prose, une bonne prose classique qui directement énonce ce que veut l'auteur. Cette prose, sans changer de nature, se durcit dans *Illuminations*. Elle plombe les contours des objets et sculpte le monde inconnu que découvre Rimbaud. Elle gagne aussi en sérénité comme si le poète avait fait l'unité de son moi et avait dépassé les contradictions qui le déchiraient à l'époque de la *Saison*.

En réalité il n'en est rien. Les tiraillements qui écartèlent Rimbaud ne se ramènent pas aux troubles psychologiques de l'adolescence, à sa « crise » comme l'on dit. Ils sont inséparables des tentatives prométhéennes. Celles-ci, à la fois, veulent expliquer le monde et le refaire. Or existentiellement, et du moins au niveau de l'homme, les attitudes du créateur et du savant sont incompatibles. Bien plus, chacune porte en elle l'ambiguïté foncière de ce qu'on appelle la raison. Comprendre, c'est à la fois faire le tour, démonter, construire, pénétrer, survoler. C'est aussi aimer et vénérer. Les activités rationnelles sont tissées d'activités irrationnelles. Dans l'orgueil de Prométhée, il y a au moins la dévotion pour le feu dont il se fait le voleur et pour l'homme dont il inaugure la puissance. Peut-être aussi s'y mêle-t-il une secrète adoration pour les dieux qu'il frustre de leurs privilèges.

C'est l'originalité de Rimbaud — et son génie — de prendre conscience de cette qualité, d'en renforcer les contradictions, et en même temps de la rejeter. Il s'installe au milieu des antinomies de l'inconnu, mais non plus, comme à l'époque des romances, pour les séparer de son moi et laisser couler loin de lui la fluidité du monde. Dans la *Saison*, il rattache les forces antagonistes qui le tiraillent à sa volonté, à son intelligence. Dans *Illuminations* il en fait les conditions objectives de l'univers qu'il construit pièce à pièce, démonte, remonte. Par ces moyens, Rimbaud croit les dominer, les transformer en simples facteurs de ses constructions, les connaître à fond comme un dieu connaît sa créature. Son art uniquement tend à refouler l'aspect existentiel du drame. Il énonce, ou veut énoncer, ce drame dans ce qu'il a de conscient, de volontaire, à la limite de rationnel. Délibérément le côté vivant, ce qui fait que Rimbaud sent les tiraillements, en souffre, est rejeté. Délibérément, dis-je, aussi brutalement. Il y a un ascétisme inhumain dans la *Saison*, dans *Illuminations*, l'ascétisme effroyable de l'ingénieur qui tient compte des différentes données, mais ne veut pas se laisser émouvoir. De simples échappements sont ménagés ici et là. Dans un style monstrueusement objectif éclatent alors les interjections les plus passionnées et les plus personnelles.

IV

Or précisément le caractère général et les procédés distinctifs de la rhétorique de Rimbaud se ramènent à plier le langage classique à des fonctions pour lesquelles il n'est pas fait. Les moralistes du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècles se tenaient au niveau du donné et disaient des vérités de plain-pied avec l'homme, avec n'importe quel homme. Rien chez eux ne dépayisait le lecteur. Pour Rimbaud, au contraire, il s'agit de construire un monde neuf, bien plus de faire oublier que dans la construction s'utilisent des matériaux qui ne sortent pas du néant. Son langage, loin d'être ce qu'on appelle un langage humaniste ou même simplement un langage humain est celui d'une catégorie sociale déterminée, celui de l'ingénieur. Je dis bien de l'*ingénieur*, je ne dis pas d'un alchimiste comme le prétend encore une critique littéraire, trompée peut-être par le sous-titre de *Délire II* dans *Une saison en enfer*, mais surtout embuée dans une atmosphère incurablement romantique. Rimbaud ne transmue pas le plomb vil en or fin. Il n'essaie même pas. Il donne le plomb comme du plomb, et construit avec du plomb. Pas un instant il ne cède à la tentation de charmer.

Un premier procédé constant chez Rimbaud consiste à isoler des unités de langage et sur ces unités à mettre fortement l'accent. Il semble que cette insistance soit le trait distinctif de la poésie rimbalienne. On la trouve dès les premiers poèmes. Les masques de la parodie et de l'art ne font que la renforcer. Le Quatrain, *Voyelles* sont burinés. Il y a l'exception des romances écrites en 1872 : la fluidité l'emporte sur la fermeture des choses en elles-mêmes. Avec la *Saison en enfer*, les rapports des idées entre elles sont mis en évidence, mais dans ces rapports les éléments ne s'effacent pas. Rimbaud les dote d'une puissance d'attraction assez spéciale, faite d'une densité à la fois abstraite et concrète. Les verbes y ont autant de poids que les noms et les plus usuels, les plus passe-partout un rôle aussi important que ceux à signification forte. Dans *Illuminations*, Rimbaud revient au « parti-pris des choses », sans mettre cependant à l'arrière-plan leurs relations abstraites, mais plutôt, à l'instar des projets d'ingénieurs, comme si la matérialité concrète des objets n'était que le versant visible de leur nature algébrique.

Entre les unités ainsi détachées, on ne peut pas dire qu'il y ait un vide ; on ne peut pas dire non plus qu'un courant

souterrain et mystérieux se laisse deviner. Les mots employés par Rimbaud ne s'ouvrent sur rien d'autre que sur leur propre nature. Ils se savent provisoires. Le poète les a énoncés pour voir, pour essayer, pour expérimenter. D'autres substantifs, d'autres verbes, d'autres tournures un jour peut-être donneront de meilleurs résultats, seront des matériaux de qualité supérieure. Car l'univers de Rimbaud est une usine où sans cesse de nouveaux procédés sont mis à l'épreuve. Ses images ont le caractère des essais industriels. Elles possèdent une consistance très réelle qui les fait comprendre d'emblée et les distingue nettement de l'image surréaliste où l'éloignement des objets rapprochés prime la raison d'être, la fécondité, la nature du rapprochement. Rien n'est moins gratuit que l'emploi des images chez Rimbaud. Rien non plus n'est moins absolu. Chaque image est frappée de l'inconsistance qui est le lot des expériences dans l'industrie. Un procédé chasse un autre et chacun connaît sa nature éphémère. La poésie de Rimbaud tente de réaliser des constructions nouvelles, mais ces constructions restent provisoires. Leur matérialité, rigide jusqu'à l'agressivité, ne les défend point d'une certaine participation au néant, comme si l'œuvre prométhéenne participait plus du chaos que de la création.

C'est que Rimbaud ne s'attache pas aux matériaux qu'il emploie, aux images, aux mots. Plus il renforce ces images, ces mots et plus il leur est étranger, monstrueusement étranger, comme l'ingénieur peut l'être aux poutrelles dont il construit un viaduc. Rimbaud est le poète qui n'a pas de symbolique parce qu'il n'aime rien. Il ne s'arrête pas à un objet plus qu'à un autre. De chacun il voit et sent la possibilité de participer au renouvellement du monde sous les doubles espèces de sa matière brutale et de ses fonctions algébriques. Mais il n'a aucun rapport humain avec eux.

Aussi Rimbaud en est-il réduit à déverser son trop-plein intérieur par des voies extérieures, non moins artificielles d'ailleurs et non moins étrangères à sa personne que ses images. C'est le rôle des exclamations dont Rimbaud use et abuse surtout dans la *Saison*, et aussi des distorsions qu'il fait subir à la syntaxe. Il s'agit de canaliser ce que le poète voudrait ignorer, l'espèce de dévotion qu'il a pour le monde à construire. Un moment ou l'autre, il faut que s'échappe la complicité qui lie le poète à ce qu'il crée. Mais Rimbaud ne veut pas que cette complicité entre dans les choses : elle en altérerait et la matérialité et la nature algébrique ; elle en souillerait la monstrueuse innocence. Entre l'homme et le monde le fossé est infranchissable. Le poète a la ressource de libérer son émotion par des tournures très personnelles, consciemment employées comme très personnelles et par là, ne s'appuyant sur rien. Le *je*, le *moi*, chez Rimbaud, sont des bastions isolés d'où se déchargent des explosifs sans but

ni direction. L'œuvre rimbaldivienne n'est pas *adressée*. Elle ne suppose pas un lecteur qu'elle essaierait ou de convaincre ou de charmer. D'une part elle dresse des objets matériels, ou des êtres devenus objets contre l'homme et son intériorité. D'autre part elle laisse éclater la subjectivité du poète en des procédés rhétoriques qui, pour être classiques, n'en sont pas moins coupés de la raison d'être de la rhétorique : réaliser une communication plus ou moins intime entre l'auteur et le lecteur. La poésie de Rimbaud emploie à déshumaniser le monde ce qui jusqu'à lui servait à l'humaniser : je veux dire le langage.

Aussi dans cette déshumanisation faut-il chercher les racines de l'impression que laissent la *Saison*, *Illuminations* : ces œuvres créent un chaos et non un univers. Non pas certes un chaos romantique. Il s'agit ici d'un chaos au second degré pour ainsi dire. Chaque élément y est exactement à sa place et témoigne qu'un créateur volontaire, conscient a présidé à l'arrangement. Il y a unité parfaite dans les vues. Les éléments d'un cosmos sont réunis. Mais une chose, une chose manque, comme une sorte de lien vital.

La comparaison du sonnet *Correspondance* de Baudelaire, et du sonnet *Voyelles* de Rimbaud est significative. Les deux poèmes sont d'une facture extrêmement achevée. Le second même serait plus « travaillé » que le premier. Mais Baudelaire vise à rapprocher les choses entre elles, parce qu'il les rapproche de l'homme. Rimbaud au contraire ne « travaille » sa forme que pour donner aux objets un caractère brut. Ce caractère les isole et des autres objets et de l'homme. Rien n'est lié à rien.

Rien non plus n'évoque autre chose que soi. Ce que dit le poète est enfermé dans les termes qui l'énoncent : il ne les dépasse pas. Le substantif, le verbe ont pris trop de place pour qu'un courant plus large passe entre eux. A cet égard, il est piquant de lire une phrase poétique de Nietzsche à côté d'une phrase analogue de Rimbaud. Voici ce qu'écrit le philosophe allemand : « Il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile qui danse ». Et le poète français : « *J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtres à fenêtres, des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse* ». L'*étoile qui danse* de Nietzsche a une signification qui dépasse l'image : l'infini du monde métaphysique se révèle à l'homme sous de multiples apparences contradictoires dont les plus paradoxales sont les plus vraies. Avec Rimbaud, l'attention s'arrête à la matérialité du tableau ; la danse est un décor qui ne renvoie à rien. L'esprit sans doute comprend que le poète jette des ponts sur l'abîme, mais existentiellement le lecteur n'entre pas dans cette vérité. L'image lui plaît, mais son extraordinaire perfection n'éveille aucun écho.

Il faut en convenir : chez Rimbaud, il y a un décalage sensible entre la « forme » et le « fond ». Ce qu'il écrit est étrié par rapport à ce qu'il sent. Son propos est d'identifier le plus possible le langage et la pensée en faisant du premier le serviteur modeste, et, si possible invisible, de la seconde. Or voici que le Rimbaud qui parle tient en bride le Rimbaud qui pense, et le tient en bride pour avoir voulu trop bien le servir. L'écrivain, le poète a cerné ses idées jusqu'à en étouffer les prolongements.

Rimbaud s'en est aperçu très vite, probablement pendant qu'il écrivait la *Saison*, c'est-à-dire dès 1873. Il a cru y porter remède en multipliant les interjections, les exclamations, en disloquant la syntaxe. Son langage ne s'ouvrait pas. Rimbaud reprit alors en main et son style et ses idées. Il signala des « enluminures », pensant que l'accumulation des détails ferait éclater l'étroitesse de chacun d'eux. Ce fut son « grand œuvre », comme on disait au Moyen Age. Rimbaud y mit deux ans, puisque le manuscrit de *Illuminations* fut confié à Verlaine à Stuttgart en février 1875. Quelques mois encore Rimbaud hésita, semble-t-il. Le salut lui paraissait être dans la voie de *Illuminations*. Il ne se trompait pas. Rimbaud était destiné à matérialiser la poésie, à désensibiliser le réel, comme le dira plus tard le surréalisme. Il marchait sur la route qui conduit au seul grand art possible à l'époque moderne, celui où le monde se fait sans l'homme et contre l'homme. Si Rimbaud avait réussi, ce qui aurait suivi *Illuminations* aurait relégué ses chefs-d'œuvre de 1872 au rang de simples survivances.

Mais Rimbaud échoua et ne pouvait qu'échouer. C'est que le langage, par nature, est parabole, c'est-à-dire renvoie à ce qu'il n'énonce pas, souvent au contraire de ce qu'il énonce. Plus la poésie se veut démiurgique, plus elle se propose de couper le nouvel univers d'avec l'homme et ses préjugés rétrécissants, et plus aussi lui faut-il user d'une parole ouverte qui laisse le réel se créer loin du poète. Celui-ci ne peut pas évaluer ce qu'il dit, le prendre dans un réseau de relations déterminées. Pour capter « l'inconnu », un filet aux mailles sans forme ni dimension est indispensable. Rimbaud toujours a voulu connaître et mesurer son instrument.

Aussi peu à peu l'auteur d'*Illuminations* se dégoûte-t-il de son œuvre. Le langage trop plombé ne retient qu'une infime partie de ce qu'il devrait suggérer. Peut-être même ce qui est retenu trahit-il ce qui échappe. Et ce qui échappe à son tour pourrait détruire les certitudes rationnelles dont Rimbaud n'a jamais voulu se détacher.

Alors c'est le silence, l'apprentissage, puis la pratique d'une vie nouvelle faite de négoce, de trafic, d'aventures, de voyages, d'exploration que le brûlant soleil d'Orient vêtira de prestiges. Sur le plan humain, la réussite fut si complète qu'elle ne tarda pas à engendrer un mythe-Rimbaud. Ce que le poète fut impuissant à réaliser par la parole, l'aventurier sans peine l'atteignit par ses actes : il vécut sans chercher à justifier sa vie, et dans cette non justification il s'ouvrit aux valeurs qui fondent la vie.

Mais sur le plan littéraire, ce fut une *abdication*, il faut le dire carrément. Joe Bousquet eut le mérite d'en signaler les racines en comparant Rimbaud à Kafka et à Raymond Roussel. « Ne nous y trompons. *un refus si entier de la tradition analytique dépasse en portée révolutionnaire le coup d'état de l'écrivain qui décampe*. Rimbaud abdique, Kafka, Raymond Roussel inaugurent » (1). Kafka et Raymond Roussel se libèrent du joug de l'analyse, de ce joug dont Paul Valéry, par une erreur que Joe Bousquet qualifie de « opiniâtre, forcenée », fait un des postulats de l'art dans l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Rimbaud lui, aggrave les procédés analytiques par un emploi conscient et voulu de méthodes d'ingénieur. Mais, ce faisant, il en multiplie les tares. La pensée, je veux dire l'enchaînement des idées, absorbe ce qui n'est pas elle. Il n'y a rien hors de ses visées. Le langage n'est plus que son pâle décalque.

Or le langage possède une valeur propre. Il ne se réduit pas à doubler la pensée. Il la communique, c'est-à-dire la tisse de non pensée pour la rendre assimilable à des hommes qui ne sont pas bâtis comme des syllogismes. Le domaine des « questions rhétoriciennes » est précisément celui de l'ombre que la parole porte avec elle. On parle pour éclairer, mais la lumière vient du noir. Rimbaud a voulu l'ignorer. Il a cru continuer la tradition classique, l'enrichissant seulement de ses ambitions prométhéennes. Il n'a pas vu que celles-ci mettaient en question le rôle et la valeur du langage. Le poète moderne ne peut pas *énoncer* l'inconnu parce que celui-ci n'est pas de plain-pied avec le niveau moyen que la parole

(1) Bousquet (Joe). — Le cabinet de lecture in *Cahiers du Sud*, n° 282, 1947.

épuisse, mais qui tue la parole. Il doit l'*exprimer*, le *manifeste*, le *dévoiler* par un art qui d'un même mouvement valorise et anéantit ses moyens d'expression.

Rimbaud a donné au langage trop d'importance et pas assez. Trop, parce qu'il l'a fermé sur lui-même. Pas assez parce qu'il lui dénie une existence indépendante de la pensée. Les deux excès l'ont conduit à l'abdication littéraire.

La parole, avec sa fondamentale ambiguïté, toujours réduit au silence ceux qui n'acceptent pas à la fois et sa force et sa faiblesse.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

CHRONIQUES

POÈMES A L'AUTRE MOI ⁽¹⁾

« Un poème qui a l'air d'être fait de lettres assemblées en mots ordonnés sur du papier mais qui prend la forme du poète et de son infini ». Sans doute est-ce là, donnée par lui même, une des plus satisfaisantes définitions qui se puisse proposer du lyrisme de Pierre Albert-Birot. Elle prend tout son relief non seulement du fait de la réédition des *Poèmes à l'autre moi* mais encore sur un plan beaucoup plus général. Il ne s'agit pas de savoir si, comme l'assure Bruno Durocher en la publiant à nouveau, cette œuvre méconnue qu'aucun critique ne signala lors de sa parution en 1927, « est un des meilleurs livres poétiques de notre temps ». Je ne crois pas en effet que l'auteur de *Grabinoulor* ait besoin d'une quelconque réhabilitation posthume, et je ne vois pas très bien comment le silence qui l'entoura pourrait être une preuve de sa valeur. Un recul d'un quart de siècle ne constitue pas une perspective suffisante pour prononcer un jugement définitif, pour dire par exemple, comme l'affirme Durocher, que Birot égala ou même dépassa tels de ses contemporains, Apollinaire ou Cendrars. Ce qui est certain en revanche c'est que les *Poèmes à l'autre moi* méritent la réédition dont ils sont l'objet et sont plus que jamais actuels. Ils ne le sont pas uniquement dans la mesure où toute œuvre valable demeure actuelle, par un côté de témoignage, mais surtout parce qu'ils s'insèrent au cœur même des débats en cours sur le langage. En fin de compte ils en soulignent à la fois l'intérêt et la vanité, tout comme ils soulignent l'intérêt et la vanité des distinctions que l'on fit naguère entre l'engagement et l'évasion, la poésie dirigée et la poésie gratuite, l'exercice spirituel et l'exercice de langage.

(1) « Poèmes à l'Autre Moi » par Pierre Albert-Birot. Editions Caractères.

Pour avoir dépassé ces apparentes contradictions, si bien qu'il n'a pas l'air de poser les problèmes, précisément parce qu'il les vit plus qu'il ne les formule, Birot donne une impression de confusion, de magma verbal qui n'est point compensé par des fulgurations d'images, par ces sortes de condensations où se plaît notre goût. Il est sans éclat, sans surprise et, semble-t-il, sans secret. Nous ne sommes pas toujours au diapason de cette éloquence sourde, de ce pathétique plus ou moins adroitement tempéré d'humour (seul l'humour *date* chez Birot), de ce mysticisme tâtonnant qui n'a rien à voir avec l'angélisme de sa génération, encore moins avec l'apocalytisme de celle qui suivit. Avec Birot il ne s'agit pas d'un cri mais d'un débat; il ne nous offre pas les épaves d'on ne sait quelle expérience fabuleuse mais le journal, la grisaille d'une saison sur la terre, d'une saison sans mirages qui ne connaît d'autre transfiguration que le désir physique, on n'ose pas dire spirituel, du dépassement. Un dépassement au sens où l'on pourrait s'évader de sa peau, se mêler aux autres, à l'univers, à cet Autre en qui l'on se perd, en qui l'on se trouve, cet autre qui est (peut-être) Dieu mais que Birot se contente de pressentir sans le définir :

« Le silence a peur des lèvres enrichies de mots, le silence n'est jamais las du silence ». « ...Et voici je te mets dans un livre tel peut-être qu'on ne t'y a jamais mis et je continuerai à t'y mettre à toutes les pages toi mon sublime moi réalité de mon image dans la réalité du poème ».

« Réalité de mon image dans la réalité du poème », la formule, pour être lancée au hasard d'un mouvement lyrique, vaut toutes les définitions de l'expérience poétique. Il n'appartient en effet à quiconque de douter de l'objectivité d'une aspiration; le problème d'une réalité extérieure à l'esprit n'est pas ici en cause, ce qui importe c'est l'authenticité de l'aspiration, authenticité qui se mesure à la perfection du poème. Nous n'avons pas à apprécier le débat spirituel d'un Pierre Albert-Birot en fonction d'une quelconque doctrine, il nous suffit de constater que s'il ne répond pas forcément à des exigences intellectuelles, du moins répond-t-il à un besoin, se confond totalement avec son expression. Expérience métaphysique, si l'on veut, mais qui se garde d'affirmer quoi que ce soit, dont le mérite essentiel est de s'en tenir au problème de l'expression, de souligner tout à la fois la relativité du langage par rapport à la prise de conscience personnelle et sa valeur absolue en tant qu'invention de « l'Autre Moi » :

Moi qui n'ai pas été moi avant d'être et qui ne serai pas
[*moi après*]

Moi tandis que je suis assis et que je parle un langage et une
[*langue qui peut me ressembler*]

*Je me hâte de me prendre et de me dire mot à mot à
[l'autre moi
En faisant le grand tour par les autres hommes qui vont
[et viennent
Voyage lent qui va du monde éclairé au monde qui éclaire
Toi lui et tous ils sont un chacun comme moi-même
J'ai cru j'ai cru peut-être à cette solitude sans droite ni gauche
Je n'avais pas aperçu l'autre moi que j'enveloppe ou bien
[qui m'enveloppe...*

Ce sentiment de la présence d'une « aura », d'un ange gardien, qui inspire Birot explique également pourquoi il ne verse pas dans le narcissisme des images. Si « Je est un Autre » le poète qui expérimente sa propre division, sa projection dans l'Autre sait très bien qu'il n'exprime point cet Autre, que le langage commun dans la mesure où il s'adresse à des étrangers n'a pas d'autre fin que de susciter des échos, des échos qui ne sont pas une réponse mais un moyen de se situer dans le monde des relations quotidiennes :

Oh oui pardon rêve-autre-moi mon cher silence-dieu tu es
[plus moi que moi
Pardon d'avoir voulu te faire entrer avec moi dans les jours
[qui se comptent
En Images-mères comme avant je me dirai à qui je puis me dire
Mais sans parler de toi mon cher silence-dieu
Toi

« Toi qui me conserves vivant tout ce que les jours me tuent » dira encore Birot, « Peut-être suis-je une rature mais j'ai douceur à me mettre en toi pour l'heure où Temps m'effacera ». « Comme on n'atteint jamais l'horizon qui cesse d'être l'horizon quand on le touche » la quête de l'Autre Moi est sans fin, si bien que cette poésie tendant à formuler l'ineffable se consume de son propre désir. Si violente soit-elle par le mouvement qui la porte elle s'apaise de par l'ampleur même de ce mouvement, elle atteint à la sérénité de la houle, elle devient rythme et hymne. « On n'a jamais peint la Forêt avec toutes ses branches — Et je suis bien plus touffu qu'une forêt ». « Toi ma peau toute ma vérité visible tu mets déjà de l'âme à mes yeux à ma main à mes doigts ». « Nous retrouvons à détour de désir notre infini dans la courbe de ce poème qui nous recrée et continue ».

La *courbe de ce poème*, voilà qui définit cette démarche et ce style. Ils paraissent gauches et confus à qui pense en vertu d'une logique trop étroite, par séries d'appositions rationnelles, tandis que la pensée de Birot est appel, élévation,

Je ne sais quel sort fera aujourd'hui la critique à ces textes qui datent déjà d'un quart de siècle. D'aucuns s'étonneront de voir ainsi expliciter une expérience spirituelle, et je ne parle pas de ceux qui la rejeteront comme telle; d'autres tiendront cette poésie pour entachée d'éloquence. Je ne sais pas si une certaine redondance n'est pas dans le génie de notre langue qui est analytique, si Birot n'a pas raison contre nous. De toute façon ses apparents défauts, ce côté raisonnement sur l'irrationnel, ce côté didactique au sens le plus noble, cette puissance de discours qui n'a d'égale que celle de Claudel ou de Milosz lui donnent une chance auprès d'un public beaucoup plus large que celui de la poésie actuelle. Pour ne pas être ésotérique, pour pratiquer une poésie « ouverte », Birot qui ne se fondait pas sur le dynamisme de l'image mais plutôt sur la chaleur de la voix, n'en est pas moins détenteur et révélateur d'un secret. Ce lyrisme sans éclat, pédestre comme celui du fantassin Péguy, débouche sur l'ineffable. Poésie proprement militante, en quête de la Grâce entendue à tous les sens du terme, elle s'oppose à une poésie triomphante qui trouve en elle même sa fin.

L. - G. GROS.

EPREUVES DU ROMANJEAN CAYROL
OU
L'AVÈNEMENT DU ROMAN

Ecrire est, pour Jean Cayrol, un acte originel — sans doute, l'acte originel par excellence. Au moment où Cayrol trace sur son papier les premières phrases de son roman, il n'y a rien : le monde est vide, sinon vide, hors de prise ; le héros cayrolien n'existe pas encore ; Jean Cayrol lui-même s'est comme égaré, il ne se connaît plus. Tout est à faire. Il faut prendre à la lettre les paroles qu'il adresse (en son nom et en celui de son héros) au lecteur au début de sa trilogie (1) : « Il parle. Laissez-le parler. Il ne pourra pas dire plus qu'il ne sait, plus qu'il ne vit... Il recherche la vie un peu partout, au hasard de ses rencontres, de ses habitudes, de ses peurs, la vie qui semble être la Vie ».

L'œuvre romanesque de Cayrol s'ouvre à la façon d'un chant solitaire, incertain de ses paroles, de sa mélodie, incertain d'être. Cayrol ne se réfère ni à Dieu, ni aux romanciers ses disciples. Chacun de ses romans est une recherche, le produit d'un besoin d'expression surgi de *rien* : désir de parler pour soi et en parlant de retrouver le monde et dans ce monde une patrie.

Démarche remarquable, sans précédent, je crois bien, en littérature. On sait en effet combien les romanciers du XIX^e et du XX^e siècles ont fait montre de solidarité. Il y a (et on pourrait l'écrire) une histoire du roman européen où les œuvres se répondent, se complètent ou se contestent, contribuant toutes à l'avènement d'un genre dont chaque romancier a pensé, à part soi, qu'il l'amènerait à son apogée. Les œuvres du XIX^e se succèdent harmonieusement, sans solution de continuité, tandis que celles du XX^e si elles refusent cet espoir de progrès continu et heureux, demeurent tournées vers leur commun passé, entendant l'englober, le reprendre à leur charge et, par ce stratagème, peut-être, le détruire.

(1) *Je vivrai l'amour des autres* : I. *On vous parle*. II. *Les premiers jours*. III. *Le Feu qui prend*. Editions du Seuil.

Ainsi de l'*Ulysse* de Joyce qui fut volontairement conçu comme une somme de roman du XIX^e : sa somme et son point-limite. Ainsi même de *La recherche* de Proust dont on mesure mieux maintenant tout ce qu'elle « tira » (l'expression doit être prise dans son sens littéral) de Balzac, voire de Flaubert.

Mais c'est justement cette solidarité, cette complicité de démiurges que Cayrol refuse. Il se situe, lui, au delà de la littérature considérée comme un capital-valeur qu'il s'agirait d'augmenter ou de gaspiller. Il reprend le langage à son point-origine : non quand il exprime un monde déjà donné, mais quand il nomme, découvrant ainsi un monde inconnu, hors de portée — un monde à conquérir (ou à reconquérir).

●

Dès les premières pages de *On vous parle* (remarquons ce « on ». Armand n'est encore qu'un « on », une possibilité de parole, une voix anonyme), Armand se heurte aux objets, objets hors de sa possession, objets qui lui sont deux fois étrangers : parce qu'il ne les possède pas matériellement et parce que ce sont des objets, choses sur lesquelles l'homme ne peut jamais avoir qu'un pouvoir illusoire. Armand n'a pas de chambre à lui. Pour gagner le lieu où il dort, il doit traverser des chambres occupées, hostiles : « Ah oui, je suis un peu comme le paysan qui a une servitude de passage dans ses champs, et pourtant cette chambre il faut que je la traverse », et nous ne le verrons pas atteindre cette chambre qui pourrait être la sienne. Armand est condamné à une errance infinie — jusque dans son sommeil.

Dès lors les deux premiers thèmes des romans de Cayrol sont posés : celui de la marche, d'une déambulation sans but à travers une ville ou la campagne, dans la nuit (cette nuit qui n'est pas seulement temporelle, mais un mixte de temps et d'espace : cet « espace d'une nuit » où le sens de l'heure et des distances s'est aboli — vide où l'homme va pourtant se heurter à des objets, à d'autres hommes, les susciter...); celui de l'appropriation des objets, par la vue, par le toucher, d'une reconnaissance de soi à travers ces objets : reprise en charge et en propriété de « ce qui était perdu » (soi-même, peut-être Dieu).

L'élément premier des romans de Jean Cayrol est la nuit. Une nuit de la séparation absolue. « Je n'ai plus de chambre : je suis dehors... plus rien ne peut m'abriter que la nuit ». Une nuit qui ne s'oppose pas au jour — comme c'est le cas pour la nuit romantique riche des trésors dérobés à

la violence du soleil — n'étant ni plus profonde, ni plus secrète que le jour. Nuit vraiment élémentaire et qui n'a rien d'un symbole car « il faut avoir autre chose à faire que de vivre comme nous pour espérer la nuit ou s'attendrir sur elle ». Et c'est à travers elle, à travers ses métamorphoses, que le héros cayrolien se fraiera son chemin.

Au sein de cette nuit, des objets, des visages lui apparaissent. Objets et visages qui n'appartiennent à personne, qui vont et viennent, qu'Armand peut toucher, soupeser, mais qui en fin de compte lui échappent. Un moment, il peut espérer s'incarner à travers eux, se retrouver par leur intermédiaire. En vain. « Ma vie et tout ce qui m'entourait devinrent comme une obsession; les rues, les quais étaient mon idée fixe; je n'étais plus qu'un quai, qu'une rue; je vivais en fonction de cette soudaine révélation de la ville usée à ses rues et à ses quais; j'étais dans la déchirure même des choses » (2).

Armand pourtant s'obstine. Pour fuir cette obsession, il s'attache à un objet, à une chose. Il veut le posséder de l'intérieur. C'est une cigarette, un veston vraiment neuf, qui pourraient lui appartenir totalement. Cette chose, il veut la toucher, la palper du dehors et du dedans. Ainsi, peut-être, le monde lui livrera-t-il à nouveau son secret: « J'ai mis mes sandales, bien que les pavés et les cailloux fassent mal au talon, mais on sent si bien la route ainsi: on ne la perd jamais sous le pied ».

Armand se hasarde, dans un monoprix. Là tous les objets s'offrent à lui (3). Il pourrait, s'il le voulait (et s'il en avait les moyens, mais qui les aurait !) y posséder le monde en son entier. Solution impossible et, de toute manière, vaine: la vie ne s'achète pas. Le monoprix, comme auparavant le café, comme la nuit, n'est qu'un « lieu de passage », d'un éternel passage. On peut bien y devenir acheteur, « y être sacré acheteur », cela n'avance à rien. Il faut ensuite savoir que faire de l'objet ainsi acquis, lui assigner un but, une fonction. La propriété n'est pas un simple prélèvement. Une fois en son pouvoir, l'objet d'Armand deviendrait inutile, étant coupé du monde, et Armand resterait planté là, avec à la main ou dans la poche, cet objet désormais dérisoire, un objet accusateur..

Il lui faut donc repartir de zéro — repartir de soi et, pour se reconquérir, passer par les autres. Jusqu'alors

(2) Souligné par nous.

(3) On retrouve cette image du monoprix, lieu par excellence de l'abondance et de la totalité, lieu où tout vous est donné mais pour un instant (et par le regard et par le toucher) seulement dans *Les temps modernes* de Chaplin. Du reste, un rapprochement s'impose entre la situation du héros cayrolien et celle de Charlot: tous deux sont en quelque sorte en-dessous de la ligne de flottaison humaine, immergés parmi les choses...

Armand avait ignoré les hommes. Autour d'eux, leurs objets, leurs propriétés formaient comme un cercle magique qui le tenait éloigné, lui, Armand. Il doit rompre ce cercle. Et c'est le deuxième mouvement du roman cayrolien : celui des deux derniers livres de sa Trilogie, celui de *L'espace d'une nuit* (4). Cette fois, Armand n'est plus un simple « on » — ou ce « je » vide de *On vous parle*. Le voilà devenu un « il » : le « il-Armand » de la Trilogie, le « Il-François » de *L'espace d'une nuit* (où Cayrol reviendra au « je », mais c'est un « je » radicalement différent du « je » de son premier roman). Un « il », c'est-à-dire déjà une personne : quelqu'un qui se situe tant bien que mal dans le monde, qui a le pouvoir de se saisir, de se concevoir soi-même de l'extérieur et qui, de l'intérieur, ne s'éprouve plus comme vide, mais comme une force et comme une résistance à la fois. Un « il » fragile, toutefois, et dans lequel le héros cayrolien ne saurait persister : « il » de passage entre le « je » anonyme de *On vous parle* et le « je » de la reconquête, le « je » total qui poserait à la fois l'homme et le monde à quoi Cayrol rêve à travers tous ses livres.

Car la démarche du héros cayrolien ne se réduit pas à un simple retour à la société, à la réintégration des hommes perdus (les nouveaux Lazare) dans cette société. Notamment elle diffère de ce qu'un film tourné peu après la guerre appelait le « retour à la vie » — du moins dans le sens où ses auteurs, Spaak, Cayatte, Clouzot et consorts l'entendaient. Elle vise à rien moins qu'à la totale reprise en charge de l'existence d'un homme par lui-même. Opération qui n'est pas, on peut le constater, sans analogie avec celle que la psychanalyse s'assigne pour but idéal. L'homme se « re-situe » par rapport au monde et par rapport à soi. Et c'est à cette articulation de son aventure qu'apparaissent les « autres » et, dans l'œuvre cayrolien, le thème de la famille — de cette famille qui y assume un rôle de médiation.

Une fois dépassé le sentiment de sa propre vacuité, Armand est soudain assailli par la « joie ». Une « joie » qui est loin de signifier le calme, la tranquillité, l'assurance ; une joie qu'il ne faudrait pas non plus confondre avec celle de toute révélation mystique (la joie cayrolienne lui emprunte peut-être sa tonalité ; elle est privée de la certitude, du caractère impérieux, bouleversant de cette joie mystique). D'abord, affirmation d'une blessure, elle naît de la douleur

(4) *L'espace d'une nuit* aux Editions du Seuil, 1954. Je me bornerai à analyser ici la Trilogie et *L'Espace d'une Nuit* qui demeurent les plus significatifs parmi les romans de Cayrol. Les plus purs, les plus « cayroliens » aussi. Mais il n'est certes ni interdit, ni impossible de trouver des exemples de quêtes comparables à celles d'Armand ou de François dans *La noire* ou dans *Le vent de la mémoire*. Dans ces livres, pourtant, les données de l'expérience cayrolienne sont plus confuses et Cayrol y paraît parfois prisonnier d'une problématique romanesque qui ne lui appartient pas en propre.

d'une plaie. Et c'est à ce moment qu'Armand découvre les autres: des autres qui ne sont plus des objets, mais des êtres auxquels le rattachent des liens affectifs, un projet commun. Armand se sait jaloux de Lucette. Aussi « il lutte pour ne rien perdre, ne rien oublier; il a tout mis dans le visage de Lucette (notons cette première forme d'épargne — le premier investissement du héros cayrolien); c'est là son refuge, sa suprême retraite encore inexplorée mais où son gisement est le plus riche affleurant à l'air. *Il devient ce qu'il est*; tout ne prend un sens que dans sa propre présence ». L'ambiguïté demeure: indécision entre le « il » d'Armand et le « il » du visage de Lucette. Il n'importe: cette ambiguïté indique bien le passage d'une solitude à une communion.

Et à mesure que sa propre solitude s'approfondit, Armand reconnaît les autres. Il se reconquiert vers le dedans et vers le dehors à la fois. De linéaire, chant modulé sur une seule note, le roman cayrolien devient « polyvalent », multiple, comme doué d'une double profondeur de champ. Armand maintenant se parle et parle aux autres. « Il fallait qu'il commence à connaître cette immense solitude pour arriver jusqu'aux hommes; on doit d'abord entendre soi-même pour écouter les autres, et avant de les comprendre on doit tout apprendre de soi-même jusqu'à en mourir ».

Mouvement dialectique d'approfondissement et d'expansion, qui ne se passe pas dans l'abstrait car, réduit à une pure méditation, il tournerait vite à l'exercice scholastique, cette fuite et cette approche, Armand doit les réaliser. Il y parvient par l'intermédiaire de sa famille, au sein de cette famille qui apparaît comme le premier groupe social homogène, la première unité collective (et jusqu'à présent la seule) du roman cayrolien.

Aussi le retour d'Armand dans sa famille — une famille qui lui est en grande partie étrangère, douteuse même si l'on s'en tient aux stricts liens de parenté (sa mère, le mari de celle-ci, un demi-frère, Tom, et une fille de son beau-père, Francine), famille instable, en voie de dissolution et qui ne saurait lui offrir un foyer, la tranquillité, et la sûreté dont il avait été jusqu'ici privé, puisqu'il y trouve au contraire la discorde, une promiscuité plus pesante, plus poisseuse que toutes celles qu'il avait connues auparavant — assume-t-il un double sens: c'est un retour à soi, à son origine, à ses commencements, la reprise en charge d'un passé qu'il avait oublié fait de déceptions, de rancœurs, de petites trahisons (on reconnaîtra ici le thème du *Voyageur sans bagages*) mais c'est aussi la possibilité de nouer avec des autres — autres, par définition proches de lui à le blesser et dont les gestes consubstantiellement l'engagent, lui Armand —, des rapports plus riches, plus ouverts que ceux qu'il avait entretenus avec Lucette. Avec elle, en effet, il n'avait fait qu'échanger

une solitude contre une autre, au sein d'un univers de figures et d'objets indifférents et indéchiffrables. Avec Francine, il accède, à travers des souvenirs communs, des épaves de passé déformées par le temps et peut-être trompeuses à une nouvelle compréhension de l'univers, à une participation plus large à cet univers, peut-être à Dieu (mais ici Cayrol hésite. Dieu rode aux limites de son œuvre, un Dieu qui n'est jamais trouvé, ni nommé, ni reconnu. Et ce Dieu-là pourrait aussi bien être le Diable...).

La famille d'Armand pendant ce temps s'est à nouveau disloquée, sa mère morte, son demi-frère en prison, son beau-père perdu dans la boisson. Elle n'a donc été pour lui qu'un *passage*. *Le feu qui prend* terminé, le « roman » d'Armand, le « Bildungsroman » classique pourrait commencer et, sans doute, obtiendrait-on une œuvre assez proche de *Le vent souffle où il veut* (5), le dernier roman de Paul-André Lesort. Œuvre d'édification, au meilleur sens du mot, où, sous « l'apparente banalité du quotidien », deux êtres cherchent l'« essentiel ». Pour Paul-André Lesort le monde est donné, il s'agit de le creuser, de l'approfondir pour lui découvrir un sens, pour y repérer peut-être la présence de Dieu. Leur vie malaisée, la captivité d'Yves, la solitude de Françoise, leurs incompréhensions... autant de prétextes pour descendre plus profond, pour épurer leur passion et n'en garder que le noyau : l'amour divin. Comme un oignon que l'on pèle afin d'en trouver le germe. Et Paul-André Lesort d'effriter lentement l'univers de ses deux héros, laissant au lecteur le soin de le reconstruire à partir de la vérité qu'il lui livre à la fin. Ce qui est encore demeurer fidèle au roman traditionnel. Tandis que Cayrol a fait auparavant le vide et qu'il en entend non comprendre ou épurer le monde, mais y rentrer, se rendre à nouveau le roman possible.

Et jamais cette tâche n'apparaît aussi clairement que dans *Le feu qui prend* — dans la mesure justement où Cayrol s'y heurte au roman traditionnel, où Armand y rencontre le monde. Jusque là nous avons suivi Armand et seulement lui. Le monde extérieur, son espace et son temps ne nous atteignaient que par son intermédiaire, réfractés par lui. En fait, ils *n'étaient* pas. Ils suscitaient Armand et nous saisissons du même coup et l'espace et le temps et Armand : ce qui dans l'espace et dans le temps avait affaire à Armand. Dans *Le feu qui prend* espace et temps auraient dû acquérir une existence autonome, indépendante, devenus un *milieu* où Armand puisse agir, choisir, se déterminer vis-à-vis des autres, vis-à-vis de soi. Mais la rupture est trop brutale. Une solution de continuité suspend le roman cayrolien. Comparses

(5) Paul-André Lesort : *Le vent souffle où il veut*, Librairie Plon.
1954.

et objets du *Feu qui prend* paraissent arbitrairement choisis et sa durée, factice. Du domaine de la nécessité — cette nécessité lazaréenne de l'existence nue qui était celle d'Armand — ils sont passés à celui de la contingence. Le monde est ; Armand existe. Il a sa place dans ce monde et cette place, à mesure, le détermine. Un romancier traditionnel ou insisterait sur cette insertion d'Armand dans le réel ou la dévaluerait au profit de telle ou telle vérité morale ou métaphysique (c'est l'attitude de Paul-André Lesort). Cayrol, lui, s'attarde à ce point de suture et, bientôt, le nie. Ainsi que le notait Roland Barthes (6) : « Pour Cayrol, au contraire (de Camus), le groupe humain est animé d'une force de pourrissement ; ses liens sont terriblement illusoires ; l'homme a un besoin fou d'amour, mais la réponse de l'Histoire est insuffisante ; la famille d'Armand, ses amis, ses rencontres, tout avorte, se dissout, se dégrade ou se dégonfle ; les occasions qui dressent le groupe et instituent une sociologie apparente sont sans vérité et sans durée ; ce qui pour Camus serait un acte de solidarité, n'est cruellement pour Cayrol qu'un apitoiement général qui s'effondre pour peu qu'il soit menacé de durer (...). Le Roman s'achève au moment où la dialectique cayrolienne ne peut déboucher que sur une théologie : l'option n'est pas indiquée, mais c'est la durée même du roman qui répond, car elle est emportée par une exigence qui n'a plus de terme humain ».

La durée (cette durée vide, infinie), d'Armand et le temps de Dieu (temps-Providence qui est aussi celui de la plupart des romanciers) se télescopent dans *Le feu qui prend*. De là, peut-être, cette impression à la fois d'indécision et de sur-détermination que nous laisse sa lecture. Au moment où le Roman, au sens traditionnel, était sur le point d'être instauré, Cayrol l'escamote, y substituant une théologie. Armand est sauvé. Il n'en sera pas moins jamais un homme réconcilié. Et sa famille, l'Histoire, de nouveau, se dissolvent. Armand triomphe comme Lazare.

Mais l'aventure qui reste interdite à l'Armand de la trilogie, c'est le François de *L'espace d'une nuit* qui la tente. Marie-Josèphe Rustan l'a définie ici (7) : il s'agit toujours d'une conquête, conquête non du seul droit d'être présent au monde, ni même du salut, mais « conquête qui cherche à rattacher le présent d'une vie à son passé pour donner à l'une et à l'autre une signification » — conquête du droit de vivre totalement (je ne suivrai pourtant pas Marie-Josèphe Rustan lorsqu'elle évoque à ce propos le Grand Meaulnes. Rien ne me semble, en effet, plus éloigné de la démarche du héros cayrolien que celle du personnage d'Alain Fournier :

(6) Dans une étude exhaustive sur la trilogie de Cayrol : *Jean Cayrol et ses romans*, Esprit n° 3, mars 1952.

(7) Dans *Les Cahiers du Sud* n° 325, page 480.

l'un cherche le dépaysement, son propre dépaysement, une perte dans son enfance — démarche romantique mais d'un romantisme dévalué — tandis que l'autre va vers un « repaysement », entendant reprendre à sa propre charge « son » passé, se l'incorporer). Et cette fois, Cayrol, réduisant ses données, me semble avoir pleinement réussi à nous imposer cette quête — qui ne tourne à aucun moment en symbolique.

La campagne à travers laquelle erre François qui a perdu le chemin de son pays natal n'est ni le domaine étranger et brutal de la ville-inventaire des deux premiers tomes de la trilogie, ni l'univers opaque, signifiant du *Feu qui prend*. Elle a sa chaleur, sa familiarité. Elle est presque humaine. Il suffit qu'Armand la reconnaisse pour qu'elle l'accepte et le protège. Et la nuit elle-même, cette nuit qui est non seulement un temps mais un espace, se laisse pénétrer par lui : désordre où il s'agit d'instaurer un nouvel ordre. Un ordre qui tienne compte du passé comme du présent. Un temps total.

Le drame de *L'espace d'une nuit* — cette quête d'un Père (que François retrouvera à la fin mort mais familial) et d'un passé — se cristallise autour de la notion de « temps ». Des temps divers — celui de la femme de François qui monologue au loin, celui de François marchant à travers la campagne, celui d'un François qui se souvient, d'un François-enfant — y convergent. Le récit cayrolien accomplit leur fusion. Fusion qui est aussi celle de l'extériorité et de l'intériorité de son héros. Partant d'une vie « à bureaux fermés », François découvre *la route* : « Brusquement, il lui semblait que, depuis sa naissance, il avait ainsi erré sur une route qui n'en finissait pas ». C'est le premier terme de son aventure. Après, il va reconnaître les hommes, retrouver son passé, revenir vers un Père qu'il avait rejeté et l'intégrer de nouveau dans sa vie : « Il est temps d'aller vers mon père, l'ancien, qui doit être tout courbé sur ces souvenirs ; un père de la grâce, comme diraient les chrétiens et non plus celui qui ne veillait que sur une vision d'enfer. Il est à nouveau mon père aussi nu que je le suis. Bientôt je vais me présenter à lui, sans lui demander de comptes ». Et François sait qu'alors il pourra se tourner de nouveau vers Juliette sa femme. Auparavant il lui avait menti, pour son bien, pour leur bonheur. « Juliette l'a supporté ; je lui ai volé mon enfance alors qu'on ne peut aimer qu'avec toute sa vie. Je lui dérobaï une partie gangrénée de mon cœur, l'endroit véreux : je ne l'aimais qu'à travers cette petite ombre tenace, recroquevillée au fond de moi comme une bête ». Mais maintenant cette nuit est bien dissipée. Le récit de Cayrol s'ouvre sur une vie au petit matin. « Il faisait beau. Le ciel était nettoyé de tout nuage : le bleu était encore léger, comme consumé ».

Choses et hommes sont à leur place. François recommence à vivre. Il a recouvré son « je ». Après Cayrol, il y a toujours place pour Balzac.

Le roman traditionnel nous donnait le monde en bloc. Le roman cayrolien — peut-être faudrait-il ici parler seulement de *récit* : le mode de narration de Cayrol est linéaire et toujours littéral — le précède. Il est l'apprentissage de la parole, de l'existence et de la vie. Non une façon de dominer et de contraindre la vie, mais une description assumée par un homme seul, perdu dans l'épaisseur du monde, égaré dans l'espace de la nuit. Description qui aboutit à une récupération.

Avec lui, le roman se fonde à nouveau dans l'expérience d'un homme. Il retrouve ses sources et s'assure de ses pouvoirs. Il refait son « instruction ».

Peut-être, Jean Cayrol annonce-t-il, pour le roman, un « nouveau règne ».

BERNARD DORT.

PHILOSOPHIE

MARTIN HEIDEGGER :
 “INTRODUCTION
 A LA MÉTAPHYSIQUE”

Heidegger rassemble dans ce dernier livre (1) les leçons d'un cours donné en 1935 à l'Université de Fribourg en Brisgau. L'*Introduction à la Métaphysique* n'a pas l'importance des récents *Holzwege* (2) ni de la *Lettre sur l'Humanisme* (3). De présentation didactique et de rédaction déjà ancienne, (Heidegger affirme n'avoir apporté au texte primitif de son cours que des modifications de pure forme), elle offre moins d'éléments nouveaux que ces écrits récents. Elle a pourtant sa place à leurs côtés dans la mesure où elle les annonce, où les développements futurs s'y trouvent déjà impliqués.

L'ouvrage se présente comme une longue méditation sur l'Etre. La pensée de Heidegger est, on le sait, dominée par cette unique question : qu'en est-il de l'essence de l'*Etre lui-même* ? Avant lui, les philosophes s'étaient déjà posé la question de l'Etre, mais ils la concevaient en général comme une question portant sur la Totalité. Fondant (ou essayant de fonder) un système de la Totalité, ils pensaient répondre à la question de l'Etre lui-même. Mais la *question de l'Etre* (die Seinsfrage) n'était nullement abordée par eux, assure Heidegger, comme la *question portant sur l'Etre* (die Frage nach dem Sein). Pensant (ou croyant penser) l'Etre comme tel, ils ne pensaient en réalité que l'étant comme tel, plus exactement l'être de l'étant. L'Etre, qui donnait à leur pensée de se constituer en savoir de l'étant, demeurait dans l'oubli. Au départ de sa réflexion, Heidegger place l'affirmation de la « différence ontologique ». Il importe de distinguer absolument l'Etre (das Sein) de l'étant comme tel (das Seiende), ou, si l'on veut : ce qui

(1) *Einführung in die Metaphysik* (Max Niemeyer Verlag/Tübingen, 1953, 157 p.).

(2) Editeur Vittorio Klostermann Frankfurt a/Main 1950 (345 p.).

(3) *Über den Humanismus* (Vittorio Klostermann Frankfurt a/Main 1949, 47 p.). Une traduction de ce texte a paru ici-même : « Cahiers du Sud », n° 319 et 320.

existe (= la Totalité), de l'Etre (qui est au fondement même de ce qui existe) (4). Reprenant, mais en un sens absolu, l'entreprise critique de Kant, Heidegger veut redescendre aux fondements mêmes de la « métaphysique », vers ce qui fonde toute question possible sur l'étant et conditionne la pensée dans son effort de dévoilement : l'Etre lui-même.

Cet « horizon de tous les horizons » ne saurait toutefois être atteint dans une démarche réflexive analogue à celle qui a donné naissance aux grands systèmes de la Totalité, puisque ces systèmes mêmes ne se constituaient que sur la base d'un oubli préalable de l'Etre. Les vues objectivantes sur le réel permettent tout au plus de procéder à une élucidation de l'étant, ordonnée le plus souvent d'ailleurs à l'efficacité de l'agir humain : elles ne donnent point accès à la lumière de l'Etre. Celle-ci ne sera atteinte que dans une expérience, et c'est tout le sens de l'« analytique existentielle » développée dans *Sein und Zeit*. La question portant sur l'Etre, pense Heidegger, n'est saisissable qu'à partir d'une analyse phénoménologique de l'être de l'homme, unique « étant » à qui ait été confié la pensée et la garde de l'Etre. (5) *Sein und Zeit* procède à cette analyse et pose comme « existentiel » privilégié la Stimmung fondamentale de l'angoisse. L'angoisse nous ouvre à l'essentiel. Car dans l'angoisse (expérience des limites et qui n'est donnée qu'à quelques uns, dans ce que Heidegger appelle : l'existence authentique), l'étant reflue dans sa totalité, le paysage rassurant de notre agir disparaît, nous laissant dans la solitude absolue, face à l'Innommé. Cela qui « n'est pas », n'étant plus rien d'« étant », qui nous investit dans l'angoisse, et dont l'horreur tout d'abord nous submerge, est l'Etre lui-même, qui, dans les conditions de notre finitude présente ne peut nous être donné que sous ce voile du Rien (et non pas du Néant) (6). L'Etre ne se livre à l'homme que dans ce rapport extatique

(4) et donc n'est rien de ce qui existe.

(5) Interprétant le Fragment VIII, 34-36 de Parménide, Heidegger affirme explicitement dans l'*Introduction* : « So wird bereits am Anfang der abendländischen Philosophie sichtbar, wie die Frage nach dem Sein notwendig die Gründung des Daseins einschliesst. (...) Wenn gar die Frage nach dem Sein nicht nur das Sein des Seienden sucht, sondern das Sein selbst in dessen Wesen, dann bedarf es vollends und ausdrücklich einer von dieser Frage aus geleiteten Gründung des Daseins, die sich darum und nur darum den Namen « *Fundamentalontologie* » gab. », p. 133.

(6) Ici est en effet le point essentiel. L'angoisse nous situe face à ce qui n'est plus rien d'« étant », à ce qui est donc, pour l'étant, le rien, sa différence absolue. Mais ce qui est le non-étant : das Nichts, n'est nullement le Néant comme négatif pur : das Nichtige. En lui se cache le positif par essence : il est le voile même de l'Etre. L'accusation de nihilisme portée contre Heidegger est donc sans fondement. Heidegger part seulement des structures données de l'existence finie qui ne peut faire de l'Etre que cette expérience « négative ».

auquel Heidegger donne le nom d' « ek-sistence ». Dans l'existence extatique, l'homme expérimente l'Etre dans son don ; il est son « là », celui qui a la garde de l'Etre, son « voisin », son « berger ». Revendiqué de la sorte par l'Etre, assigné par lui à la garde véridique de sa vérité — et *jeté* dans l'ek-sistence en vue de cette garde — l'homme répond par sa pensée à l'appel de l'Etre, pour que dans cette réponse et par elle, l'Etre accède à l'histoire. (7)

Tel est, en son dessin général, l'entreprise heideggerienne : remettre l'homme et la pensée en présence de l'Etre lui-même. Jusqu'ici l'Etre comme tel n'avait été abordé, dans l'œuvre du philosophe, que par le biais de l'analytique de *Sein und Zeit* ou en de brefs passages sybillins des écrits postérieurs. Avec l'*Introduction à la Métaphysique* Heidegger consacre à la « question de l'Etre » un ouvrage entier. Sous une forme, il est vrai, plus pédagogique et parlée et qui apporte moins de données nouvelles que les écrits récents, mais qui a par ailleurs le grand mérite de la clarté.

Le premier chapitre aborde cette question sous la forme chère à Heidegger : pourquoi y a-t-il de l'étant et non pas plutôt rien ? Question qui revient à celle-ci : pourquoi l'étant n'est-il pas rien ? Qu'est-ce qui donne à l'étant d'être soustrait à la possibilité du non-être ? Réponse : l'Etre. Cet Etre toutefois, n'est pas le « concept le plus général » des ontologies traditionnelles. On a vu en quels termes de présence concrète Heidegger le conçoit.

Les chapitres qui suivent précisent le contenu même du mot. Et d'abord d'un point de vue grammatical : que signifie le mot « Sein » en tant que mot et forme verbale ? La conception qu'on a du langage étant liée étroitement à la conception même que l'on se fait de l'être de l'étant (voir notamment p. 46 le beau développement sur la notion d'Etre et de *péras* chez les Grecs), Heidegger se trouve amené à préciser l'une et l'autre dans la perspective du génie grec, dont les travaux sont à l'origine de la grammaire occidentale telle que les Latins nous l'ont transmise. Venant ensuite à l'étymologie même du mot, Heidegger voit en lui le confluent de trois courants linguistiques dont chacun a laissé des alluvions dans la texture actuelle du verbe allemand. C'est d'abord le groupe indogermanique, avec la racine *es*, en sanscrit : *asus*, qui implique l'idée de vivant, de vie. De cette racine sont issues les formes verbales sanscrites *esmi*, *esi*, *esti*, *asmi*, les formes grecques *eimi* et *einai*, latines : *esum* et *esse*. Lui correspondraient, en allemand, les formes *sind* et *sein*. Vient ensuite la racine *bhû*, qui a donné

(7) « ...das Sein, das sich ihm eröffnet, hat (der Mensch) in Geschichte zu verwandeln » (*Introduction*, p. 110).

naissance au grec *phuô* dont la signification originelle est : se lever, éclore, s'épanouir, (voir à ce sujet p. 10 de l'ouvrage, les lignes consacrées à la conception grecque de l'Etre comme *phusis*), et à travers le latin *fui*, *fuô*, à l'allemand *bin*, *bist*, *wir birn*, *ihr birt* (ces deux dernières formes ayant disparu au XIV^e siècle). La troisième racine n'a laissé de traces que dans la conjugaison allemande du verbe : c'est *wes* (en indoeuropéen *vasami*; germ. *wesan*). De *wes* sont issus *estia*, *astu*, *Vesta*, *vestibulum*; en allemand : *gewesen*, *was*, *es west*, *wesen*. Le participe *wesend* se rencontre encore dans les formes *anwesend*, *abwesend*. Heidegger qui fait, on le sait, grand usage de ce verbe *wesen*, signale à cette occasion que le substantif ne désigne nullement à l'origine le *was sein*, la quiddité, mais la présence, la permanence dans la durée (*an* et *ab-wesend* signifient actuellement encore : être présent ou absent). L'étymologie assigne donc au verbe « Sein » un triple contenu qui reste implicite en ses formes actuelles : l'idée de vie (*leben*), celle d'éclosion (*aufgehen*) et celle de permanence (*verweilen*).

Mais le mot garde-t-il encore pour nous cette richesse concrète ? Le chapitre III pose la question en termes d'expérience. Que mettons-nous en fait sous le mot d'Etre ? Au terme d'une exploration sinueuse, Heidegger aboutit à la conclusion que la notion que nous avons de l'Etre est essentiellement celle d'une présence, d'une stabilité, d'une permanence dans la durée.

Le dernier chapitre examine les différentes modalités d'approche (*Beschränkungen*) de l'Etre, élaborée par la pensée occidentale depuis ses origines : *être* et *devenir*, *être* et *apparence* : les deux plus anciennes et aujourd'hui encore les plus souvent reprises, mais que Heidegger s'efforce, par un retour pénétrant aux sources grecques, de replacer dans leur contexte primitif, montrant comment tant le devenir que l'apparence sont impliqués dans l'Etre lui-même (8) ; *être* et *pensée*, déjà préformée dans les philosophies de Platon et d'Aristote, mais qui ne prend son vrai départ qu'avec la problématique moderne du cogito ; *être* et *devoir*. A l'avant-dernière, Heidegger consacre une soixantaine de pages qui sont parmi les meilleures de l'*Introduction*. Rappelant la nécessité de transcender l'antinomie sujet-objet et le dilemme idéalisme-réalisme

(8) « Sein und Schein zusammengehören » (Etre et apparence s'impliquent mutuellement), p. 83. « Werden ist... ein Schein des Seins » (le devenir est l'apparence de l'Etre), p. 87, de sorte que le devenir et l'apparence sont eux-mêmes dans un rapport réciproque : « Wie das Werden der Schein des Seins, so ist der Schein als Erscheinen ein Werden des Seins » (Comme le devenir est l'apparence de l'Etre, l'apparence est en tant qu'apparaître un devenir de l'Etre), p. 88.

qui en est issu (9), il replace la question des rapports de l'Etre et de la pensée dans son contexte présocratique, partant d'une exégèse du Fragment 5 de Parménide. Ce texte célèbre (« To gar auto noein estin te kai einai ») a donné lieu à bien des interprétations. On a voulu y voir notamment une profession de foi idéaliste avant la lettre, alors que l'unité de l'Etre et de la pensée qui est ici affirmée est absolument originelle, antérieure à tout énoncé possible du mystère noétique en termes d'idéalisme ou de réalisme. Ce que Parménide entend ici définir, ce n'est nullement l'unité de l'Etre et de la pensée au sens d'une réduction de l'Etre à la pensée, à l'activité connaissante du sujet, mais l'unité de l'éclairement de l'Etre et de la compréhension de l'Etre par l'homme. « Le fragment ne dit pas : la pensée et l'Etre sont une même chose, mais : la compréhension que l'homme a de l'Etre et l'Etre même sont dans un rapport d'appartenance réciproque. » (*Zusammengehörig sind Vernehmung wechselweise und Sein*) (p. 111.) C'est-à-dire qu'il n'y a dévoilement que pour une ouverture à ce dévoilement. Non point que ce dévoilement en dépende, mais il l'implique. Il est vrai qu'en un sens l'Etre n'est pas sans l'homme, que l'homme seul, en tant que lieu de l'éclairement, donne à l'Etre d'accéder à l'histoire (cf. note 7), mais l'homme non plus n'est pas sans l'Etre, il n'est homme que pour autant qu'il est ainsi revendiqué par l'Etre, invité par l'Etre à répondre à son appel, à recevoir cet éclaircissement. C'est ce qu'affirmait déjà la phrase célèbre de *Sein und Zeit* : « Nur solange Dasein ist, gibt es Sein. » (« Il n'y a d'Etre (plus exactement : l'Etre ne se donne) que pour autant que l'existence est ») dont la *Lettre sur l'Humanisme* rappelle le véritable sens : « Cela signifie : l'Etre ne se transmet à l'homme que dans la mesure où se produit l'éclairement de l'Etre. Mais que le « là », c'est-à-dire l'éclairement comme vérité de l'Etre lui-même se produise, c'est le décret de l'Etre lui-même. L'Etre est le destin de l'éclairement. » (10). L'Etre ne saurait donc être résorbé dans la pensée, lui qui est à l'origine de toute pensée, mais il n'*advient* que dans la pensée et par

(9) Toute l'histoire de la Métaphysique occidentale est en effet dominée par la conception objectiviste de la connaissance qui fait du réel un pur *objet* offert à la connaissance et à l'agir de l'homme considéré comme sujet. L'objet (en allemand : Gegenstand : « ce qui est posé devant : ob-jet) est en quelque sorte placé *devant* le sujet, qui s'en forme une représentation (*Vorstellung*) c'est-à-dire en fait le pose (*vor-stellt*). Ici est en effet le point décisif. A partir du moment où le réel est conçu comme un devant-moi, où toute l'initiative étant réservée au sujet, le mouvement du connaître va en sens unique de l'esprit au réel, du sujet à l'objet, le processus apparaît comme fatal qui va résorber l'objet dans le sujet, le réel dans la pensée. L'Etre n'est plus dès lors qu'un produit de l'esprit fini. Il s'identifie absolument aux démarches et aux constructions de cet esprit.

(10) *Lettre sur l'Humanisme* (« Cahiers du Sud », N° 319, p. 404).

elle, dans la réponse que la pensée donne à son appel, réponse en laquelle seule d'ailleurs, cette pensée est constituée comme pensée. Il est vrai que l'éclairement de l'Etre, c'est en un sens, la compréhension de cet éclairement et la réponse de l'homme. Mais cette réponse n'est pas sans cet appel, cette compréhension, sans cet éclairement. L'unité qui est affirmée dans le fragment de Parménide concerne en réalité le mystère total du connaître. Un autre fragment (*frag. 8 v. 34.*) du même penseur, qui vient à l'appui du premier et le complète, le déclare explicitement : « Tauton d'esti noein te kai ouneken esti noëma. » : « C'est une même chose que la compréhension de l'Etre et cela grâce à quoi cette compréhension s'accomplit. » (p. 106). Grâce à quoi ou *par la grâce de quoi...* Car en ce mystère du connaître, l'Etre garde initiative et transcendance. S'il est reçu, il n'est pas possédé. Plus exactement la compréhension que l'homme a de l'Etre n'a pas son origine en l'homme mais en l'Etre même ; elle est événement *de l'Etre*. « La compréhension n'est pas une manière d'être que l'homme posséderait comme un bien propre, mais inversement, la compréhension est cet événement qui possède l'homme. » (p. 108). D'où, à la définition classique (et métaphysique) de l'homme comme *zôon logon ékon*, Heidegger propose qu'on substitue celle de la *phusis* (entendue en son sens originel) comme *logos anthropon ékôn*. L'accent est mis sur l'ontologique et non sur l'existant humain qui ne trouve son sens et sa finalité que dans cette « soumission » à l'Etre.

Heidegger étudie ensuite l'origine, non de la distinction entre *phusis* et *logos*, mais, de la séparation radicale de l'une et de l'autre, de ce divorce entre la pensée et l'Etre qui va dominer pratiquement l'histoire de la Métaphysique occidentale. Selon lui, ce divorce est consommé dès l'instant où, délaissant la conception primitive de l'Etre comme *phusis*, Platon lui substitue celle de l'Etre comme *eidos* ou *idéa*. L'« idée » platonicienne se réfère en effet explicitement à une vision, à une *théoria* ; elle est essentiellement contemplée. L'accent est mis, non plus sur l'Etre comme tel, sur le rapport extatique de l'homme à l'Etre, mais sur l'Etre en tant que pensé. La doctrine de l'*idéa* ne le considère plus finalement que dans son rapport à l'esprit de l'homme. Du même coup, la vérité cesse d'être l'*alèthéia* entendue au sens du dévoilement de la *phusis*, pour devenir pure *certitudo*, *adéquatio rei et intellectus*, exactitude de la vision. D'événement de l'étant qui se dévoile, elle devient propriété de l'énoncé. Tout est désormais centré sur l'activité du sujet connaissant, au détriment de l'Etre qui va peu à peu s'enfoncer dans l'oubli.

On le voit par cet exemple final — et il en est d'autres dans l'*Introduction* : dès 1935, la réflexion de Heidegger est

axée dans le sens qui sera celui des écrits postérieurs. Certaines formules apparaissent même, qu'on retrouvera, sous une forme, il est vrai, plus explicite et plus ferme, dans les *Holzwege* ou la *Lettre sur l'Humanisme*. (Voir notamment p. 138 ce qui est dit du *dasein* comme être-le-là de l'Être.) Ceci pourrait suffire à réfuter les interprétations auxquelles a donné lieu l'apparent silence de Heidegger après la publication de la première partie de *Sein und Zeit*. On a parlé d'une impasse à laquelle aurait abouti la pensée du philosophe, d'une impossibilité à faire déboucher sur l'ontologie, l'analytique existentielle de *Sein und Zeit*. L'*Introduction à la Métaphysique* prouve que dès 1935, Heidegger avait découvert les chemins qui mènent à ce but final. Il n'est peut-être pas inexact de dire que cette seconde partie de *Sein und Zeit* (que Heidegger n'écrira jamais : le prospectus de librairie est formel qui déclare : « *ein zweiter Band erscheint nicht.* »), les écrits récents en proposent une équivalence. Équivalence difficile, il est vrai, parfois hasardeuse, mais qui va à chaque nouvel écrit se précisant. Le renversement de *Sein und Zeit* en *Zeit und Sein* n'était pas une entreprise aisée. La grandeur de Heidegger est d'avoir accepté de la tenter, d'être resté silencieux aussi longtemps qu'il n'eût pas la certitude d'aboutir et d'avoir néanmoins poursuivi sa recherche. L'*Introduction à la Métaphysique* (11) qui nous ramène à cette époque difficile, atteste, à la lumière des écrits plus récents, que cette lente gestation n'aura pas été vaine.

ROGER MUNIER.

(11) On s'interroge sur le sens de ce titre énigmatique. « Ce n'est qu'au terme de la lecture, précise Heidegger dans l'avant-propos, que l'on pourra saisir en quel sens le mot de « Métaphysique » est ici employé ». Cette « Introduction à la Métaphysique » n'est, au fond, qu'une « Introduction à la Critique de la Métaphysique », une sorte de chapitre nouveau, et situant le débat sur son plan le plus général, des récents *Holzwege*.

LES ARTS

LA PEINTURE EGYPTIENNE

On ne peut certes parler de « découverte » de la peinture égyptienne. On rencontrait dans les salles des musées, auparavant comme aujourd'hui, à vrai dire souvent relégués dans les coins par les sculptures, les sarcophages ou les objets funéraires, des fragments de peintures provenant de tombeaux. En Egypte même, on visitait, auparavant comme aujourd'hui, la Vallée des Rois et celle des Reines, la nécropole de Thèbes, et leurs salles ornées. Mais il est vrai que récemment encore, la peinture égyptienne était seulement considérée par l'Egyptologie comme une source de renseignements et un répertoire de documentation sur la religion, les rites mortuaires et la vie sociale des anciens égyptiens. André Lhote a donc raison de prétendre que « la peinture égyptienne est la peinture la moins connue et la moins commentée du monde *en tant que peinture* » (1).

Or voici que divers volumes publiés en France mettent dans l'éclairage de l'actualité, et de l'actualité *picturale*, l'immense trésor artistique des tombes thébaines qui a réussi, tant bien que mal, à résister aux outrages du temps et des hommes. En 1950, au retour d'un voyage en Egypte, André Lhote publiait des articles enthousiastes sur la qualité et sur l'importance de cette peinture. Fin 1953, Albert Guillot, un éditeur dont l'activité intelligente mérite d'être signalée, commençait la publication en albums de la traduction française de l'ouvrage de Nina M. Davies (2). Au printemps de 1954, paraissait le livre de Lhote, *Les chefs-d'œuvre de la Peinture Egyptienne*, et, cet automne, le livre depuis longtemps annoncé par les éditions Skira (Collection « Les Grands Siècles de la Peinture », texte de Arpag Mékhitarian) dont les photographies, opérées par sélection directe des couleurs, ont demandé une véritable expédition dans la région de Thèbes (3).

(1) Il est juste de mentionner les efforts de publication faits à l'étranger par les *archéologues*, tels que les volumes de Davies, Klebs, Smith, Bissing, Steindorff et Wolf, etc...

(2) Voir les « *Cahiers du Sud* », n° 322.

(3) Les éditions Braun annoncent prochainement, dans leur « Collection de l'Unesco » un volume de planches en couleurs sur les peintures des tombes et des temples égyptiens.

Le public français est donc comblé. Il passe du rien au tout, car ces trois ouvrages parus permettent de se faire une valable et exacte idée de la peinture égyptienne. Chacun d'eux a ses qualités et son intérêt. Avec Nina M. Davies nous sommes dans le domaine de l'analyse. Chaque peinture est choisie et présentée comme la fleur d'un herbier. Sur la double page, à droite la planche en couleurs reproduisant le relevé à l'aquarelle de l'archéologue, à gauche le commentaire explicatif, source de renseignements précieux, rédigé avec la collaboration de Sir Alan H. Gardiner, conservateur en chef au British Museum (4). André Lhote, lui, est un peintre et un théoricien de la peinture. Son livre est une synthèse, presque une justification. Il se plaît à marquer la similitude des lois de la peinture égyptienne avec celles de la peinture cubiste, et se préoccupe des techniques comme des thèmes. Il est à la foi néophyte et polémiste, pourfend les savants et les « rats de musée », s'étonne du mépris dans lequel il voit tenue la peinture thébaine par rapport à la renommée de la Chapelle Sixtine, il s'énervé et s'exalte mais cherche constamment à pénétrer au cœur du *problème pictural* (5). M. A. Mekhitarian, secrétaire général de la fondation égyptologique Reine Elisabeth à Bruxelles, très calme, s'attache à un minutieux inventaire descriptif des principaux tombeaux, souvent inutile quand il ne renvoie pas à des images, néanmoins profitable car son souci est également de tracer une histoire de l'évolution du style dans la peinture égyptienne, de l'archaïsme à la décadence ramesside, mettant ainsi de l'ordre dans le sujet (6).

Matériellement, la peinture égyptienne décore des édifices à caractère sacré ou religieux, temples, hypogées royaux ou tombes privées (plus de quatre cents tombes que les grands personnages du Nouvel Empire ont fait creuser et orner, auprès de leur capitale). Sa technique est simple : il s'agit de peintures à la détrempe, allant de la gouache à l'aquarelle transparente, appliquées soit directement sur la pierre calcaire lissée à cet effet, soit sur un enduit de stuc, soit sur une couche de torchis revêtue d'une mince pellicule de plâtre (7).

(4) Qualités de l'ouvrage : lisibilité des reproductions ; échelle souvent assez grande. Défauts : reproductions non directes, couleurs contestables.

(5) Qualités de l'ouvrage : dosage significatif des tombes royales et des tombes privées ; choix de reproductions excellent. Défauts : dispersion de l'attention picturale par le groupement en « thèmes » des reproductions.

(6) Qualités de l'ouvrage : perfection des couleurs, présentation chronologique et ordonnée. Défauts : limitation aux tombes de Thèbes ; parti pris exagéré de reproduire des détails.

(7) La question de l'éclairage demeure encore inexplicable. Comment les artistes égyptiens ont-ils pu travailler dans l'obscurité, à des dizaines de mètres de profondeur dans le sol ? La lampe à huile ne pouvait jeter qu'une lueur dérisoire sur le mur. Les torches étaient inutilisables à cause de l'épaisse et âcre fumée qu'elles dégagent. Du reste le calcaire blanc en porterait les traces. Aucun document archéologique ne nous livre le moindre indice pour découvrir la solution d'un des mystères de l'Égypte.

Mais, avant d'aller plus loin dans l'étude de la peinture égyptienne, je crois qu'il est indispensable, pour la comprendre et la connaître au plus juste, de considérer d'abord certaines notions générales de la mentalité des anciens égyptiens en les rapportant à la peinture.

1° — Le problème de la mort est au centre même des préoccupations des égyptiens. Ce peuple aimable, doux et optimiste, sensible et imaginatif, avait la terreur de la mort. On comprend donc que sa religion ait été en fait organisée autour de ce problème, dont le nœud est la survie de l'âme. « Aucun peuple n'a pris des morts un soin plus religieux » (8).

Ainsi, la peur de la mort amenait : 1°) dans le cadre de la religion, à multiplier les devoirs et les pratiques du culte des défunts (embaumement, tombeaux, nourritures d'éternité, etc...); 2°) en dehors de la religion, mais favorisés par les prêtres, à développer les devoirs et les pratiques de la magie.

Or la peinture égyptienne se situe exactement au cœur du problème de la mort, puisque sa destination est funéraire. Qu'elle serve à l'ornement des hypogées royaux, ou des tombes privées, ou même des objets comme les sarcophages ou les rouleaux magiques, qu'elle offre des représentations mythologiques (dieux et déesses) ou rituelles (toutes les phases du culte funèbre) ou biographiques (images de la vie, plus ou moins idéalisée, du défunt, nécessaires à son âme pour trouver, dans sa survie, l'ambiance de sa vie antérieure) la peinture est toujours *au centre du rituel de la mort*.

Dans ces conditions « on peut dire que la peinture égyptienne est essentiellement *utilitaire* », comme l'écrit M. Mékhitarian (9). Les « chapelles funéraires » des tombes, *parce qu'elles sont peintes*, constituent la demeure d'éternité du défunt, monde clos qui est une sorte de compromis entre la répétition de son existence passée et les aspects d'une nouvelle vie pure et parfaite. « Son but religieux [de la peinture] lui confère un rôle presque magique », dit encore M. Mékhitarian. Si ce rôle situe la peinture très haut dans l'échelle des manifestations humaines, il la place du même coup dans une dépendance certaine. Car, de même que le culte était minutieusement organisé (l'efficacité religieuse ou magique étant dépendante de la *stricte* obéissance à des gestes ou à des formules), de même les images de la peinture devaient reproduire *le plus strictement possible* le schème religieux ou magique efficient. Conséquence pour la peinture : les

(8) J. Sainte Fare Garnot : « La vie religieuse dans l'ancienne Egypte », Paris 1948.

(9) Un auteur va jusqu'à parler de la « hantise de l'utile » qui « tourmentait » les égyptiens (s'opposant à leur tendance contraire de la recherche de l'absolu : une des nombreuses contradictions égyptiennes...).

sujets, les formes mêmes lui sont imposés (10). Ils sont la raison de son œuvre tels que, plus précisément de la valeur de cette œuvre dans le cadre du rituel de la mort, c'est-à-dire du problème le plus grave, auquel on ose le moins manquer, et pour lequel toutes les précautions sont nécessaires. Le peintre a, non pas à proprement parler une *inspiration artistique*, mais avant tout une *obligation de résultat en dehors de son art*.

C'est cette obligation sans doute qui est la cause du manque de conviction de l'artiste, qui transparaît souvent dans les peintures égyptiennes, ou d'un côté visiblement « industrialisé » et en tous cas monotone de certaines d'entre elles (11).

2° — Le *conservatisme* est un des traits dominants de la mentalité des anciens égyptiens. Non seulement aux périodes de décadence, mais à tout moment, ils ont eu la nostalgie de leur passé, la peur des bouleversements ou des nouveautés (quand elles se produisaient, ils conservaient quand même les anciennes pratiques, quitte à en perdre la signification profonde) ils ont témoigné du traditionnalisme le plus étroit, s'attachant rigoureusement à conserver les formes et les croyances du passé. « En Egypte, écrit M. Sainte Fare Garnot, le prestige de la tradition est à l'origine d'un conservatisme presque superstitieux ».

À cet égard, on ne peut manquer d'être frappé par le *caractère statique* de la peinture égyptienne. Qu'en ce qui concerne les sujets et même certaines formes, cet immobilisme soit le fait des rigueurs religieuses et magiques dont j'ai parlé, imposant la répétition et l'identique, c'est probable.

(10) Les fameux « cahiers de modèles » dont se servaient les peintres (et dont parlent souvent les archéologues) n'avaient certainement pas un but seulement artistique. Ils matérialisaient la contrainte de la religion. Ils étaient faits pour apprendre à bien dessiner mais aussi pour imposer ce qu'il fallait dessiner.

En Occident, nos peintres du Moyen-Age ont eu, eux aussi, des sujets imposés, nativité, mise au tombeau, etc... Mais ils n'avaient pas d'efficacité par eux-mêmes. Le peintre avait une liberté que n'avait pas l'égyptien. Son pinceau n'engageait pas le salut d'éternité du donateur de son tableau.

(11) Il n'est cependant pas possible d'affirmer que la peinture égyptienne ait eu un caractère exclusivement religieux, c'est-à-dire utilitaire. Les archéologues font remarquer que les maisons, construites en pisé ou en briques crues, qui sont de ce fait tombées en poussière, possédaient des peintures décoratives profanes. Nous en connaissons de rares exemples : les pavements peints d'oiseaux et de fleurs, et les deux « filles d'Akhénaton » de Tell El Amarna (Ashmolean Museum, Oxford), le fragment d'une danseuse nue, de Deir El Médineh, signalé par Lhote. Par ailleurs, le célèbre égyptologue Erman déclare que rien ne prouve que les scènes des tombeaux représentant des serviteurs ou des animaux aient eu une autre raison que le plaisir de l'œuvre d'art. La vérité doit être plus nuancée, une sorte de compromis entre les nécessités de la religion et les goûts laïques traditionnels. En l'état pourtant, seule la production religieuse rituelle nous permet de déduire les grandes lois de la peinture égyptienne. Mais il faut toujours garder la souplesse nécessaire qui permettrait de les appliquer, éventuellement, à un art profane.

Mais il n'en reste pas moins que dans le domaine plus proprement, plus intimement pictural, qui pourtant pouvait se défendre, on constate, sinon la même immobilité, du moins une évolution extrêmement lente, comme freinée, en tous cas aucune révolution esthétique telle qu'en a connu l'Occident (12). Somme toute, entre la frise des « oies de Meidoum » qui date d'environ 2.700 av. J.-C., ou les peintures du mastaba de Ti (vers 2.500) et celles de la XX^e dynastie (vers 1100) il n'y a pas de grandes différences dans les formules ni dans les canons artistiques ou techniques. On a l'impression que celles qui s'y trouvent sont dues moins à une évolution ou à une transformation de l'art qu'à la diversité d'habileté des peintures. Et pourtant il s'est écoulé des unes aux autres de ces peintures seize siècles, soit plus du double de la distance esthétique qui sépare Giotto de Picasso ! Or (pour continuer cette comparaison avec notre peinture occidentale) de la raideur de la « frise des oies » au maniérisme d'un peintre de Toutankhamon, c'est à peine comme si l'on allait picturalement de Cimabué à Sano di Pietro.

Je crois que la cause profonde de cet immobilisme artistique est le conservatisme foncier des égyptiens. Il suffit à expliquer le mépris, du peintre égyptien, à s'engager dans une évolution qui paraît être pourtant une des grandes lois naturelles de l'art.

3° — La hiérarchisation de la société. Il y a en Egypte ancienne, non pas une opposition, mais une différence absolue, une frontière infranchissable entre d'une part les nobles et les membres de la famille royale, les fonctionnaires et les prêtres, et d'autre part le peuple des paysans, des ouvriers et des artisans, voire des esclaves. La première de ces deux classes a la prépondérance de sang (charges héréditaires), de puissance (la terre fertile lui appartient) et de culture (grande influence des scribes). C'est à son usage et à son goût qu'est faite la peinture. Elle est destinée à l'aristocratie, et à sa dévotion.

La peinture égyptienne porte la marque de ce fait social, car elle est ou bien un *art officiel* (les tombes royales. à

(12) Je n'attache pas la même importance que Lhote à la « révolution akhénotonienne ». S'il est indiscutable que, dans le domaine religieux, son monothéisme a constitué une véritable révolution, par contre je me demande si dans le domaine de l'art, il ne s'agit pas d'une simple crise lyrique. Le propre des révolutions artistiques est qu'elles laissent des séquelles, après avoir affirmé leur rupture avec le passé. Rien de tel en l'espèce. Le « sentiment de la nature » akhénotonien n'est pas nouveau par rapport à celui de la XII^e dynastie par exemple. Le « vérisme » pictural paraît aussi bien lors du règne de Thoutmès IV, qui précède celui de son père. Le maniérisme et l'exacerbation linéaire sont de tous les temps en Egypte. Cette crise (de conscience, de sensibilité, comme de croyance) du début du règne (soit pratiquement une dizaine d'années) semble être assez vite rentrée dans le rang de la tradition. De toutes façons elle n'a pas brisé la tradition ni dérangé longtemps l'immobilisme de la peinture.

sujets très religieux et guindés, voire ennuyeux ; l'art officiel, en somme... mais avec une *valeur* artistique que notre art officiel du siècle dernier n'a jamais eue), ou bien un *art mondain* (les tombes privées de tous les grands personnages, dont les sujets étaient plus aimables et moins froids) (13). Remarquons que le caractère mondain détermine visiblement les formes et les canons esthétiques de cette peinture, peut-être certaines de ses conventions. Les visages fins et alanguis, leur morbosité, les attaches délicates des membres correspondent à des réalités de race. Le côté joli, distingué, raffiné, l'affectation d'élégance correspond à des usages de goûts, presque de salons, tandis que le côté précieux — bijoux et bouquets — correspond aux habitudes de luxe et de coquetterie (souvent il semble voir comme *passer les modes* dans les peintures thébaines). On y trouve toujours un climat « happy few », et la *recherche d'un style correspondant à ce climat* (14).

Mais, encore plus tangiblement, ce fait social va déterminer un de ses canons esthétiques. Je veux parler des « variations d'échelles basées sur la hiérarchie sociale des personnages » (André Lhote). L'importance du personnage dans la société (maître par rapport aux serviteurs ou aux ouvriers) ou dans la famille (maître par rapport à sa femme ou à ses enfants) trouve son expression plastique dans leurs dimensions respectives. L'exemple de la scène de concert de la tombe de Nebamon et Ipouky, reproduite par Lhote, montre admirablement comment le problème est résolu picturalement par l'artiste, et le *parti décoratif* qu'il a su en tirer. Le peintre égyptien utilise la règle sociale comme élément décoratif de sa composition. On assiste à la *répartition sociale de la surface à décorer* en registres et en échelles différentes. Les *effets* de la décoration ont des *causes* qui lui sont rigoureusement étrangères, mais une harmonie et presque une sorte de nécessité artistique indiscutables (15).

4° — La conception du *pouvoir des images*. Les anciens égyptiens étaient persuadés que reproduire un être ou un objet en une image c'était introduire dans l'univers un second exemplaire de cet être ou de cet objet. L'image avait les

(13) Les gens de condition modeste qui désiraient, eux aussi, un ensevelissement rituel, étaient entassés dans de vieux tombeaux rupestres abandonnés et rachetés par des affairistes qui en louaient les places. Les pauvres étaient enfouis dans le sable ; on enterrait avec eux de petites poupées de bois portant leur nom, qui remplaçaient la momie (d'après Erman, « La religion des Égyptiens », chap. XV).

(14) Sous la XX^e dynastie, avec la démocratisation inévitable d'une société en décadence, on voit apparaître dans les tombes des ouvriers et artisans de la nécropole, à Deir el Médineh (tombes de Seunedjem et d'Ipy) une verve populaire qui n'est pas sans rappeler les peintures des auberges et des boutiques de Pompeï.

(15) Les mosaïstes byzantins, en présence de la même hiérarchie sociale et religieuse, sont loin de l'avoir résolue, avec le même bonheur décoratif que les peintres égyptiens. Leur fréquente gaucherie fait mieux ressortir la facilité et le sens ornemental des artistes thébains.

mêmes propriétés que son original, sa force et ses pouvoirs. Il n'y avait donc pas de frontière entre l'animé et l'inanimé. « L'objet représenté ou nommé tient lieu de l'objet lui-même ». Ils ont une réalité *commune*, et la puissance active de la copie est, non pas tout à fait matériellement, mais en quelque sorte juridiquement la même (elle a les mêmes droits, c'est-à-dire le même statut).

C'est pourquoi, dans les tombes, le double, *qui vivait*, était entouré sur les murs de femmes, de serviteurs, d'animaux ou d'oiseaux, *qui vivaient également*, dont l'animation était à la fois une vérité et une réalité (16). Il faut donc admettre que les peintures étaient plus qu'un jeu de lignes et de couleurs à signification religieuse ou culturelle. Elles étaient la *présence réelle* des êtres et des objets (17).

A l'aspect à deux dimensions de la peinture égyptienne, nous devons restituer la profondeur et le mouvement ontologiques de ses images, ajouter l'incarnation à leur forme statique, car cette incarnation est une des composantes de sa création, inséparable de ses autres éléments. Aux yeux des anciens égyptiens, les parois des tombeaux étaient des espèces de *tableaux vivants*. Peut-on aujourd'hui, sur un plan purement esthétique, qui n'a jamais été de mise au moment où elles furent peintes, leur reprocher leur à-plat linéaire et leur absence de « valeurs tactiles », puisque toutes les autres dimensions spatiales, et même la vie, étaient normalement, *nécessairement* surajoutées par le spectateur initial ? Mais il est vrai qu'il faut bien appliquer des règles et des critères communs aux choses de l'art...

Ces diverses considérations permettant, me semble-t-il, de voir sous un angle plus juste et plus adéquat la peinture égyptienne, dégageons à présent ses caractères.

1° *Elle est convention*. On connaît toutes ses conventions, les visages et les jambes de profil, les yeux et les épaules de face, les barques et les végétaux en plan vertical, l'eau en horizontal, etc... Elles lui sont véritablement essentielles.

Mais quelle est l'origine de ces conventions ? Si l'on réfléchit que chaque objet ou personnage peint représente à la fois un signe et une réalité magico-religieuse, qui doit être soigneusement différenciée des autres, si l'on se rappelle la

(16) Il y avait quelquefois plus précisément un phénomène de transsubstantiation rituel, par exemple quand l'officiant prononçait le *perkhérou*, formule qui douait de réalité matérielle les offrandes simulées.

(17) Nous connaissons en Occident certaines représentations artistiques dotées d'un *pouvoir*. Une statue de Vierge miraculeuse du XII^e siècle, par exemple, possède une force indépendante de ses éléments esthétiques. Sa *vue* (et non pas sa photographie) provoque chez le croyant un choc émotionnel, du fait justement de son pouvoir miraculeux éprouvé. On peut, par là, imaginer le *choc émotionnel multiplié* que ressentait l'ancien égyptien en présence, sur le mur, de nombreuses images dont chacune, même la plus profane, avait pouvoir et force.

tendance à l'abstraction de l'esprit égyptien, on ne peut manquer de faire le rapprochement avec l'écriture hiéroglyphique qui consiste à isoler des images, à les fixer et à leur donner une signification (18). Or pour fixer une image, il faut prendre l'objet dans son aspect le plus commode, le plus reconnaissable et le plus facilement plastique. Pour répondre à ces trois exigences, une hache sera toujours de profil, un œil ou des épaules de face, une pièce d'eau en plan, un arbre en élévation, etc... On voit donc que les conventions de la peinture sont de même nature que celles de l'écriture égyptienne (et ont probablement les mêmes raisons) (19).

2° *Elle est lisibilité.* C'est aussi une conséquence de la fonction rituelle de la peinture. Il faut pouvoir discerner aisément et identifier sans équivoque les objets représentés. Toute confusion serait fâcheuse non pas au spectateur, mais à la force de l'objet. Quand on présente un objet rituel (le geste de l'hostie dans la religion catholique) il doit être aussi intégral que possible, en tous cas parfaitement visible. D'où cette loi de la lisibilité qui a imposé bien des procédés au dessin égyptien.

3° *Elle est énumération.* Elle énonce des hommes, des dieux, des offrandes, des serviteurs, dont on doit distinguer l'importance ou faire la somme. Chacun avec ses caractères propres ou son utilité commune. Eventuellement on doit pouvoir en faire le compte : quatre tables d'offrandes, huit bœufs, deux barques. Comme on pose une addition, le peintre pose une composition.

4° *Elle est étagement.* Dans ce même but, et aussi par convention décorative, la peinture égyptienne est divisée en files et en colonnes — à la manière d'une écriture. Le peintre dispose, à l'intérieur de la composition, les scènes dans des registres superposés dont la hauteur varie entre 30 et 40 cm. M. Mékhitarian remarque que ces scènes ont parfois un ordre logique et parfois aucun ordre décelable (il émet alors l'hypothèse de lois conventionnelles ou symboliques dont le sens nous échappe ; encore un mystère de l'Egypte).

Quant aux procédés de la peinture égyptienne, je ne peux, dans le cadre de cette chronique, qu'en mentionner quelques-uns :

(18) M. Mékhitarian (page 22) souligne que les artistes égyptiens, pour apprendre leur métier, « décomposaient » et « détaillaient » chaque figure des rouleaux de papyrus qui servaient de modèles de décorations. En somme le B. A. BA des apprentis, comme devant un livre de lecture.

(19) Le caractère *volontaire* des conventions de la peinture égyptienne est attesté par le fait que les artistes *savaient* dessiner les corps de dos, ou les visages de face, ou faire passer les personnages et les objets les uns derrière les autres. Voir notamment les « Chanteuses et danseuses » du British Museum (Davies, fascicule 2), les « porteurs » (Lhote, planche 104) ou les « servantes » de la tombe de Rekhmara (Mékhitarian, p. 51).

1° La juxtaposition des plans. C'est l'emploi simultané du plan et de l'élévation, sans tenir compte de la perspective (20).

2° La profondeur étalée. C'est mettre à côté des objets qui, par le jeu de la profondeur, devraient empiéter les uns sur les autres (21) ou bien les étaler en largeur, par un léger glissement qui permet de tous les voir (22).

3° L'élévation superposée. Variante du précédent, mais le glissement a lieu en hauteur. C'est un mélange de verticale et d'horizontale, un compromis entre l'élévation et le vol d'oiseau (23).

4° La perspective rayonnante. C'est, autour d'un objet central vu en plan, des objets en élévation qui, par le système du rabattement, sont couchés selon une disposition rayonnante (24).

5° L'« obsession récapitulative », selon l'expression de Lhote (page 21) « qui force l'artiste égyptien à constamment conjuguer la face et le profil de toutes choses afin d'en assurer la réincarnation parfaite ».

La peinture égyptienne pourrait nous surprendre, et même nous choquer, nous qui avons vécu jusqu'à maintenant dans les principes du modelé, de la perspective et du clair-obscur de la Renaissance. Mais ces principes aujourd'hui ne sont plus sacro-saints, depuis l'Impressionnisme, le Cubisme et l'art abstrait. Cette peinture conventionnelle, à l'opposé même du naturalisme, qui ignore des lois qui pesaient naguère à nos artistes, qui évolue dans le climat solennel de la mort et étrange de la magie, qui « a illustré merveilleusement, dit André Lhote, la plupart des problèmes qui obsèdent les peintres modernes les plus éveillés », cette peinture est bien faite pour nous plaire.

Mais du moins sachons lucidement lui reprocher deux graves défauts. Le premier, c'est que l'artiste égyptien ne s'est jamais préoccupé des rapports de proportions entre les

(20) Exemples : une barque en plan vertical sur une rivière en plan horizontal (Lhote pl. 93) les tables d'offrandes (Mékhitarian, p. 88 et 89, Lhote, pl. XII et 41) une rivière et ses arbres (Lhote pl. 72).

(21) Souvent par de véritables acrobaties de dessin (exemple significatif : les vols d'oiseaux, Lhote, pl. 60, Mékhitarian, p. 71).

(22) Exemples : les quatre porteurs funéraires (Mékhitarian, p. 114) ; les chevaux du char de Toutankhamon (Davies, fasc. 3) ; les vanneurs reproduits par Lhote, pl. 78 et 79.

(23) Mais alors, comme les figures obéissent au principe du registre, celles du deuxième plan deviennent géantes. Exemples : les pleureuses du tombeau de Ramose (Davies, fasc. 2) ; les porteurs de celle de Rekhmara (Lhote, pl. 104). Dans la peinture du British Museum (Lhote, pl. 90) les serviteurs prosternés, pour éviter l'effet de gigantisme, restent « en l'air ».

(24) L'exemple le plus curieux de ce « délicat problème de perspective éludée », comme dit A. Lhote, est celui d'un bassin horizontal autour duquel les arbres sont couchés (Lhote, pl. 101, et la peinture du British Museum, Davies, fasc. 2).

dimensions de ses sujets et les dimensions des salles qu'il était appelé à décorer. Ce problème, pourtant essentiel (25), celui de la *proportion monumentale*, lui semble étrange, indifférent. Il dispose ses tableaux dans des carrés ou des rectangles, indépendants les uns des autres, dans une sorte de chaos de dimensions, ignorantes en tous cas de celles des murs qui les supportent (26).

En second lieu, ce manque de proportion monumentale est aggravé par la *carence à peu près complète de la composition* (27). Le peintre semble surtout préoccupé de montrer et de raconter, mais pas d'introduire dans l'œuvre cet élément éminemment personnel — effet plastique ou effet émotionnel — qu'est la composition (28). La peinture égyptienne est une décoration. Comme toute peinture décorative elle est en quelque sorte extérieure à l'artiste. Le peintre *ne s'y engage pas*. Ce caractère *extérieur* est tel que l'on peut fort bien imaginer une décoration exécutée par *un autre* que celui qui l'a conçue (29), et, à la limite, exécutée même par une machine (décor d'objets industriels). En dernière analyse la décoration est une dépersonnalisation de l'art. Mais par contre son caractère extérieur lui amène l'adhésion immédiate: elle plaît. Son charme naît de sa faiblesse, et c'est pourquoi la peinture égyptienne nous laisse, au fond, « *en tant que peinture* », sur une espèce d'insatisfaction.

Quoiqu'il en soit, l'Égypte, c'est certain, se trouve au rang de nos préoccupations et de nos goûts actuels. L'ouvrage des éditions Clairefontaine vient donc à point, qui nous présente de splendides photographies d'Etienne Sved. « L'Égypte face à face ». Il s'agit d'affronter les sculptures antiques et les images des égyptiens d'aujourd'hui. A trois millénaires et demi de distance, voici les mêmes objets, la varlope du menuisier, le grand panier à gerbes, les caissettes plates des porteuses; voici les mêmes gestes des pleureuses, la même allure de la porteuse d'offrandes des tombes de Thèbes; voici l'instantané qui surprend miraculeusement le

(25) Je sais qu'en Occident, de grands peintres ont pu commettre à cet égard des erreurs, comme Giotto à Padoue (erreur que ne commet pas, à Florence, le Cortège des rois, de Benozzo Gozzoli).

(26) Regrettons que Lhote et Mékhitarian ne donnent chacun qu'une seule reproduction de l'ensemble d'une salle funéraire; on aurait aimé être mieux renseigné sur la question.

(27) J'entends dans son ensemble, car les détails, les petites scènes sont quelquefois assez bien composés (il faut convenir là-dessus que l'abus des reproductions de *détails* risque de fausser complètement notre jugement).

(28) Les fresques de Giotto à Padoue sont, au contraire, presque toutes des modèles de composition. Si l'on en isole un fragment, il perd beaucoup de son sens pictural. Tandis qu'on peut tronçonner, souvent profitablement, les files de porteurs égyptiens, ou isoler des scènes champêtres ou artisanales, sans qu'elles perdent rien. La myopie est admise (ce qui pourrait, par ailleurs, justifier — pour l'Égypte — les reproductions de détails actuellement à la mode).

(29) Imagine-t-on les « Menines », ou « l'Olympia », peints par un autre que Velasquez, ou Manet ?

même mouvement suspendu de la jambe du haleur. Il y a là une sorte d'étincelle de vie, qui passe des uns aux autres, assez étonnante. Mais, en dépit de sa réussite plastique, je ne peux m'empêcher d'exprimer des réserves : ces hommes face à face ne sont pas les mêmes hommes, ni le même esprit ne souffle (30). Entre un art si raffiné, de si haut lignage, et les fellahs d'aujourd'hui, il y a comme une différence de race. J'ai peur qu'une idée louable ne tourne à l'entreprise de ténèbres : le ravalement de l'Ancienne Egypte.

En présence de ces beaux livres, et de notre enthousiasme neuf, on peut se demander quel sera le destin dans nos mœurs, et l'influence, de cette peinture égyptienne retrouvée après son long sommeil archéologique. Il y eut, à la fin du XIX^e siècle, selon l'expression de Cocteau, un « Japonisme mallarméen ». Aurons-nous un « Egyptisme », plus ou moins éphémère ? Il vaudrait mieux garder la tête froide. La mode est une fée décevante. Elle fait chatoyer les étoffes et les images. Mais, la saison passée, il ne reste que chiffons dérisoires et livres tombés en désuétude.

PIERRE GUERRE.

La peinture égyptienne ancienne, par Nina M. Davies et Alan H. Gardiner, adaptation d'A. Champdor, 5 albums de dix planches en couleurs. Prix : 2.000 frs chacun (Albert Guillot, éd.).

Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne, par André Lhote, photographies de Hassia, 240 pages, 152 reproductions en noir, 50 en couleurs. relié toile. Prix : 5.800 frs (Hachette — Arts du Monde).

La peinture égyptienne, texte par A. Mékhitarian, 160 pages, 95 reproductions en couleurs ; relié toile. Prix : 7.000 frs (Collection « Les grands siècles de la peinture, A. Skira, éd.).

L'Egypte face à face, photographies d'Etienne Sved, texte de T. Tzara, 110 pages, 105 illustrations ; cartonné. Prix : 1.980 frs (Editions Clairefontaine, Lausanne).

(30) Malgré toutes les ressemblances plus ou moins accidentelles de traits (anecdote du « Cheikh el Belod », ainsi nommé par les ouvriers des fouilles à cause de sa ressemblance avec un notable du village voisin).

LETTRES D'OC

L'année 1954 aura donc été, en Provence, l'année de la révolte. Du Centenaire du Félibrige aussi, et les deux choses vont fort bien ensemble. Les anniversaires illustres élèvent toujours contre les affirmations hautaines et dogmatiques de leurs célébrants officiels la colère des jeunes et la voix maudite de ceux que l'on enterre sous les couronnes pieuses et pudiques du souvenir. L'un des sept de Font-Ségugne (Mais au fait ! ils n'étaient sans doute pas sept et certainement pas les sept que la légende affirme), l'un des sept et non le moins accablé de gloire, Théodore Aubanel, rétrospectivement s'est révolté. Le voici donc parmi les jeunes. Mais de la jeunesse provençale n'était-il pas déjà le patron ? Il avait, de la jeunesse, cette immense qualité de prendre toute chose au sérieux. Bon bourgeois catholique, mais pour lui, le catholicisme était une foi des catacombes, et sa bourgeoisie n'allait pas jusqu'à lui faire oublier le service ardent d'une France qu'il aimait, même laïque (lui, l'Imprimeur du Pape !) d'une passion de tête chaude. Parnassien, et donc païen, mais il fit du paganisme gréco-latin, au-delà des esthétiques distinguées, une mystique à laquelle il croyait. Ecrivain inégal, je le sais bien, mais comme la flamme est inégale, il a tout de même donné en plein dix-neuvième siècle, à l'époque même où Baudelaire mourait des *Fleurs du Mal*, une œuvre dont il sut lui aussi mourir. Et si l'histoire littéraire provençale était autre chose qu'une tendre plaisanterie, on s'apercevrait bien de l'importance d'Aubanel. C'est avec lui, en Avignon, que le Parnasse a été sauvé des glaces qu'il portait. Aubanel explique Mallarmé, ne serait-ce que par cette lumière qu'il jette sur *L'Après-midi d'un Faune* de son ami, par cette attirance, mêlée de rétractations de fleur de peau, que le « Sphinx obscur » sentait pour le chantre tumultueux de la *Vénus d'Arles*. Aubanel explique Mistral, et son exaltation charnelle d'un bout à l'autre de l'œuvre, de *Mireille* au *Poème du Rhône*. Il permettrait d'ajouter à la littérature du siècle dernier une école oubliée : l'école païenne d'Avignon. Et par là, il faut entendre bien autre chose qu'un esthétisme, répétons-le : au cœur de la mentalité catholique la plus affermie, pétrie de la tradition la plus sûre, une résurgence de paganisme éclate. Le conflit s'exaspère : Aubanel atteint la limite de la souffrance humaine ; Mistral conjure le mal des *Mireille* par l'ascèse, retombe avec *Calendal*, renonce avec le *Rhône*. Et c'est pourquoi certains voudraient bien continuer à faire passer cet homme déchiré pour un enfant terrible. Il est une façon bien connue d'étouffer les saints et d'amenuiser leur martyre : c'est la Légende Dorée. La légende dorée du Félibrige, savamment composée par Mistral, qui ne craignait rien tant qu'un coup d'œil d'autrui en lui-même, est en train

de se décomposer. Aubanel s'en échappe et, du coup, ce poète maudit se révèle singulièrement présent à nous. L'hommage qui lui fut rendu le 30 Mai 1954, en Avignon, par la volonté de son petit-fils, a fait un très grand bruit. Laissons de côté la querelle graphique qui, à ce propos, amplifia ses proportions : ce n'est pas là l'essentiel.

L'essentiel, c'est la communication, ce 30 Mai, de Claude Liprandi sur les rapports d'Aubanel et du Félibrige. Communication d'histoire littéraire, d'une méthode rigoureuse et d'une sérénité de principe. Beaucoup de choses sur lesquelles on s'était tû (elles furent pourtant publiques et publiées en leur temps, mais rien ne s'oublie plus vite qu'un article de presse !), beaucoup de responsabilités effacées par les rites du souvenir ont été ramenées au jour. Liprandi est un stendhalien, et pour lui le beylisme n'est pas un vain mot : « A la fin, que pouvons, que devons-nous croire ?... Je répondrai — en historien — je répondrai que, selon moi, et dans le domaine de l'histoire littéraire, l'on ne doit rien croire du tout. Par principe. Un illustre philosophe l'assure : « Tout homme qui croit parce que son voisin lui dit *croyez*, est un butor ». Il faut examiner ». A ceux qui voudront examiner, comme Liprandi l'a fait, l'histoire du Félibrige réserve bien des surprises. Que les historiens se donnent rendez-vous à ce carrefour du Romantisme et de la langue d'Oc que constitue le mouvement de 1854, ils auront une tâche importante à mener. S'il faut se taire encore sur de nombreux points, faute d'autorisation de publier, songeons que les interdits n'ont qu'un temps. Et que l'on ne vienne pas affirmer qu'il s'agit d'événements minuscules, parfois malodorants ! Le Félibrige ne sera pleinement compris qu'une fois toute lumière faite : alors seulement des œuvres d'une immense portée seront arrachées à la réclusion pieuse ; enfin élucidées, elles seront reversées aux courants de la pensée française ou européenne dont elles sont venues.

Il est significatif que cette révolte à posteriori et cet espoir de vérité coïncident avec l'entrée en lice de jeunes provençaux, très jeunes, à vrai dire, qui font de la révolte une bannière. *Li graio negro* de Serge Bec, Max Fayet et Pierre Pessenesse s'affirment surréalistes, ou du moins — car nous ne leur prêterons pas l'idée naïve de recommencer en 1954 l'aventure d'après 1920 — utilisent savoureusement le choc du surréalisme et des précautions d'une littérature jusqu'à ce jour confinée dans le provincialisme. C'est là, en définitive, le sens de cette *sornette* — qui est un apologue — placée en tête de l'ouvrage. On y reconnaît à l'œuvre un humour destructeur, une science juvénile à faire détonner en un contexte paysan une allusion moderniste, à faire grincer le récit pour lui soutirer des cris étranges, jusqu'à une pirouette finale fort amusante. La meilleure veine ; le genre « éléphants contagieux », devenu classique en français, mais qui, à s'exprimer en langue d'Oc gagne une nouvelle verdeur. Sans que le fameux massacre des têtes soit oublié : ici, Georges Duhamel et Jean-Paul Sartre. De cette maîtrise, déjà, je ne veux pour preuve que les sous-titres, alléchants à souhait : « A Buons, tout était en paix », « l'Etat, c'est eux », « les trois roues de la charrette », « où le surréalisme montre (mais comment donc traduire *banejar*, qui évoque le bout de l'oreille de l'escargot ?), le bout de son nez », etc...

Voilà donc le sens de l'entreprise dévoilé. Une « réponse à un acte d'accusation » (bien sûr !), précise encore : « Ce livre, nous l'avons fait à seule fin de montrer que le provençal est une langue comme les autres, qui convient à toutes les idées et à toutes les formes, une langue qui veut vivre de tout son cœur et de toute son âme, dans sa totale liberté ». Après quoi on attend les auteurs au pied du mur, celui de leur œuvre. L'espoir n'est pas déçu. Il y a dans les poèmes de Serge Bec peut-être une excessive facilité, des pièces qui auraient pu être supprimées sans dommage (*Remembrança*, *Buons*, malgré la belle dernière strophe) : l'automatisme de l'écriture ne saurait se confondre avec un relâchement de la tension poétique. Mais il y a aussi des énonciations qui vont droit au cœur des choses, qui savent étonner en collant à la vérité du monde. Tel ce portrait d'une femme :

*Elle sa jupe sur ses pieds
posée discrètement
apprivoisait son corps
dans le demi peut-être
de l'ombre et du soleil.*

Et chez Bec, la violence n'est pas toujours un genre appris. Quelques accents de cruauté savent émouvoir :

*Le pauvre oiseau espère
qu'un vieux morceau de soleil roux
de ceux qui passent et meurent dans la mer
crèvera ses barreaux.*

De cette cruauté on trouvera le clef dans l'Ome et dans *Trobador* : impossibilité du poète à « passer la porte » sans la détruire, et se détruire du même coup ; errance des vagabonds en quête d'une racine. Incontestablement ces jeunes gens font œuvre de vérité et méritent que d'un regard ami on les suive sur la route provençale où ils sont seuls maintenant. Car si la poésie de Bec se signale déjà comme de pur aloi, la nouvelle de Pessenesse : « Et nous ne finirons pas la journée » est d'un conteur de talent. Le seul reproche que nous leur ferons est de ne pas maîtriser leur langue absolument : langue très vivante, très vigoureuse, mais un puriste reconnaîtrait bien un solécisme par ci par là. Il ne faut jamais oublier que l'*Immaculée Conception*, les manifestes surréalistes, et tous les textes d'Eluard, même quand il écrivait pour la radio, sont peut-être les meilleures proses françaises modernes, les plus classiques...

C'est ce moment de saine nouveauté que le hasard choisit pour ramener Denis Saurat à la langue de ses toutes premières années d'enfance. Sur ce retour, Saurat lui-même s'expliquera bientôt et soumettra son cas à la critique. Comment un écrivain français qui a parcouru bien des chemins du monde peut-il, en son sommeil d'abord, consciemment ensuite, entendre une voix souterraine lui parler oc, lui dicter des poèmes occitans ? Il y a là un fait mystérieux, où se mêlent atavisme et remontée des premières impressions de l'existence. Le mystère, somme toute,

avait déjà été éprouvé par ceux des écrivains d'oc actuels qui se sont vu imposer une langue par une aspiration inconnue de leur être, une fidélité d'au-delà de la naissance. Un sociologue peut-être expliquerait la chose. Mais le cas de Saurat est d'une complexité particulière, puisque la langue d'oc en lui renaissait il y a un an, en même temps qu'une sorte de conscience cathare s'établissait au niveau de l'inspiration poétique. Le pays ariégeois et son parler séculaire revenaient au souvenir, y rencontraient une dilection de l'esprit (car ce n'est pas d'aujourd'hui que Saurat s'intéresse aux hérésies). Ce contact ébloui d'une fidélité minutieuse au langage vernaculaire et de hautes intentions culturelles, n'est-ce pas l'originalité du mouvement occitan ? Saurat vient de l'éprouver en lui-même et de le prouver à autrui.

Nous voici donc devant un ensemble mythologique pyrénéen en langue d'oc. On sait quel ton il prit d'abord pour se publier : celui de la supercherie littéraire. Le numéro du 1^{er} Octobre 1953 de la N. N. R. F. signalait l'œuvre d'une poétesse du xiv^e, l'analysait sous la plume de Saurat, la donnait au lecteur. Les spécialistes de la langue d'oc, mis à l'épreuve, dirent et écrivirent leur scepticisme, signalèrent les modernismes de la langue et soupçonnèrent l'antériorité du texte français. Enfin, la vérité était dévoilée : les poèmes rendus à leur auteur moderne, Laurence de Beylié, et Denis Saurat à ses mérites de traducteur. Mais c'était pour libérer le poète Saurat, dont le *Ac digas pas* (*Ne le dis pas*) est maintenant paru, et dont paraîtront les *géants pyrénéens* et cet extraordinaire *Soldat*. Parti d'un automatisme où l'inconscient seul organisait une sorte de méditation lyrique, le poète en a gardé une largeur de ton, une simplicité du souffle qui sont choses nouvelles. Il progresse vers des affabulations intemporelles, célébratoires et rigoureusement magiques. C'est ainsi que dans le *Soldat* il imagine qu'un hôte de passage en quelque vallée ariégeoise raconte aux paysans des légendes sacrées. Mais l'auditoire réagit et finit par accuser le conteur d'être le diable. Lorsque celui-ci s'en va, on a reconnu le soldat romain qui a percé de sa lance le flanc du Christ. C'est là, on le voit, la célébration mythique des rites de l'incompréhension et des passages éternels. Un tel poème fonde à nouveau le style épique, avec d'autant plus de bonheur que la belle trivialité de l'auditoire alterne, — réalisme épique, avec le récitatif du soldat, — hiératisme d'épopée.

Je ne sais si une telle naissance poétique était possible en France sans la langue d'oc. Pour Saurat lui-même, cela ne fait pas de doute, et il a célébré avec tant de flamme, au dernier congrès des Pen-Clubs, les mérites littéraires de cette langue que beaucoup en ont été étonnés. En tout cas son œuvre occitane, qui ne fait que commencer, est étroitement liée au devenir des lettres d'oc et déjà agrandit l'horizon occitan.

ROBERT LAFONT.

Bibliographie : *Hommage à Théodore Aubanel*, Ed. Aubanel, Avignon, 1954. — Serge Bec et Pierre Pessenne : *Li Graio Negro*, Les Presses Universelles, Avignon, 1954. — Denis Saurat : *Ac digas pas*, Institut d'Etudes Occitanes, Toulouse, 1954.

LA POESIESAINT-JOHN PERSE
ENTRE SES TROIS CRITIQUES

Qui aurait pu prédire, en 1925, qu'il serait un jour publié successivement trois livres sur Saint-John Perse : *Saint-John Perse poète de gloire*, de Maurice Saillet (Mercure de France, 1952) ; le *Saint-John Perse* d'Alain Bosquet, dans la collection « Poètes d'Aujourd'hui » (Seghers, 1953), et *Poétique de Saint-John Perse*, de Roger Caillois (Gallimard, 1954) ? L'auteur d'*Anabase* semblait alors complètement inaccessible, effacé derrière son œuvre. Et son œuvre, réservée à des tirages restreints, était elle-même pratiquement inaccessible au public.

Or, cet effacement de Saint-John Perse n'était ni coquetterie littéraire, ni simplement modestie. Saint-John Perse n'est ni coquet ni modeste, il a une trop noble opinion de la poésie et de son message ; mais c'était sa volonté formelle et réfléchie — comme il l'a encore aujourd'hui — de *disparaître*, en tous cas de brouiller ses traces, de ne laisser aucun indice. Ainsi, il donnait à son œuvre un caractère de pureté presque insolite, d'isolement absolu, obligeant son lecteur à la situer d'emblée dans une sorte d'éternité — entreprise et piège redoutables où elle devait ou tout gagner ou tout perdre. Mais Saint-John Perse n'est pas homme à s'installer dans le compromis. Son anonymat froid et calculé avait quelque chose d'extraordinaire, témoignait d'une telle confiance dans la poésie qu'il paraissait toucher au dédain — sans aucune nuance péjorative, de sorte qu'on est tenté d'écrire qu'il touchait *merveilleusement* au dédain.

Quelle tentation pour un critique que celle de percer cet anonymat, de dévoiler l'auteur à petits coups (avec références à ses poèmes), bref de jeter, confusément ou non, *l'homme dans l'œuvre* ! Il y a là un côté, je ne dirai pas policier, mais détective littéraire d'autant plus alléchant que les versets de Saint-John Perse fourmillent d'obscurités (ou de prétendues obscurités) sans doute plus ou moins explicables par l'anecdote et la biographie. Maurice Saillet, qui paraît rentrer dans la catégorie, n'avait pas manqué d'y tomber, du moins lorsqu'il avait publié son étude dans la revue « Critique » (numéros 17, 18, 19 et 21). Mais son ouvrage inverse son plan primitif et c'est l'œuvre qu'il étudie d'abord, dans le livre du Mercure de France (il est vrai qu'en compensation il a considérablement augmenté le chapitre biographique). On sent bien qu'Alain Bosquet ne saurait tomber dans

la même erreur, qui commence son ouvrage par un chapitre intitulé « De la grandeur en poésie ». Mais comment éviter le piège de la biographie dans une collection qui, de tradition, présente le poète et en montre des images ? Hâtons-nous de dire que certaines d'entre elles, dans le cas présent, sont précieuses ou émouvantes : une photographie inconnue du poète à 17 ans, lorsqu'il écrivait les premiers poèmes d'« *Eloges* » ; une autre sur le bateau qui, en 1940, le menait en exil ; la maison de Capesterre, « la haute demeure des bois », et la carte des îles de la Guadeloupe où nous découvrons, minuscule, le mystérieux îlot — longtemps il nous fut légendaire — de Saint-Léger-les-Feuilles...

Roger Caillois, quant à lui, n'entend étudier que l'œuvre. Son ouvrage, écrit-il, « ne s'intéresse pas à l'auteur, ni à ses tourments, ni à ses secrets, ni même à ses lectures. Il fait à peu près comme si cet auteur n'existait pas. Après tout, le critique consiste à étudier la technique et la signification d'une œuvre, beaucoup moins la biographie ou la psychologie d'un homme ».

Maurice Saillet, qui a le mérite d'avoir « ouvert le feu » des livres sur Saint-John Perse, étudie, comme Alain Bosquet, les œuvres du poète dans leur ordre chronologique. Il y pique notre curiosité en révélant le premier poème de Saint-John Perse, « Des villes sur trois modes », publié en 1908 dans une revue de Montpellier (pourquoi, dans quelles circonstances, alors que l'auteur était étudiant à Bordeaux, voilà un point de petite histoire littéraire à éclaircir). Poésie d'influence parnassienne et rimbaldienne à travers Francis Jammes, mais avec des accents très personnels. De même qu'« *Images à Crusoë* » (mais à quelle date *exacte* ont-elles été écrites ?), ce sont des œuvres d'un lycéen de 17 ans — l'âge auquel Rimbaud écrivait le « Bateau ivre ». Or, de même que Rimbaud se détacha de sa poésie, et partit négocier en Orient, de même Saint-John Perse la délaissa pour se consacrer à sa haute fonction publique. Nous avons retrouvé le poète depuis 1942, nous savons même qu'en *secret* il n'avait pas abandonné la poésie (les Allemands pénétrant à Paris brûlèrent ses manuscrits). Mais Rimbaud ? Je me contente simplement de poser le cas, sans prétendre vouloir me mêler en rien de le résoudre. Maurice Saillet prend, d'une manière indirecte, très nettement parti. Pour lui, la césure de dix-sept ans qui sépare « *Anabase* » d'« *Exil* » marque un changement notable, une très nette *baisse de valeur poétique*. Il ne cache pas le « déplaisir » que lui ont apporté « certaines pages de ses œuvres récentes ». Analysant les thèmes d'exil, il reproche au poète d'avoir perdu de la hauteur, de la distance, et à son art de s'épanouir en quantité, dans l'emphase et l'ornement. « Saint-John Perse aurait-il rencontré son propre académisme ? » écrit-il. A Académisme, le mot est vite dit, car il y a aussi un « académisme » de Mallarmé ou de Verlaine. Je crains que M. Saillet ne soit victime du « mythe de Saint-John Perse », et qu'en définitive ce soit la temporalisation (et la spatialisat-ion), le souffle moins « spéculatif » de cette poésie, « les considérations morales, politiques ou patriotiques », comme il le souligne, qui dérangent son extase de mandarin. Par ailleurs, ses réserves sur la forme doivent être confrontées avec la notion de « point de l'écriture » que fait ressortir Roger Caillois. Celui-ci remarque que des formules stylistiques qui changent peu, des jalons de syntaxe ou de vocabulaire « rappellent sans cesse au lecteur qu'il parcourt un même singulier empire » et fournissent une sorte de

trame qui correspond à ce qu'on nomme le *point* dans une dentelle, et qui permet de l'identifier aussitôt. Or, si le style de l'auteur en est renforcé dans son originalité (reconnaissance immédiate par le lecteur), en même temps le « point » lui donne un caractère impersonnel, comme presque commun, qui fait qu'il a un air d'imitation ou de « déjà-vu ». Un meuble de Riesener est un chef-d'œuvre de goût, mais *les meubles* de Riesener, parce qu'il a créé ce *style* (en tapisserie le point), finissent, à tort, par paraître des copies de ceux qu'il a déjà exécutés, on pourrait dire des copies *lassantes*. Pur effet d'optique, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Maurice Saillet est victime de cet « effet d'optique ».

Je crois aussi que nous avons tendance à aller trop vite avec cette poésie qui s'avance lentement et majestueusement à travers le langage, dont Saint-John Perse est un très grand maître. Elle demande du recul dans le temps, et dans son appréhension même. Ce recul, ne l'avons-nous pas pris avec *Eloges* et *Anabase* ? Chaque nouveau poème nous *dépasse* d'abord. Nous avons besoin de nous laisser aller à lui, en surface pour commencer, dans son étrangeté (oui, il nous est d'abord *étranger*) et puis, de lecture en lecture, avoir conscience de cette vaste chose qui prend corps, dont le souffle, dont le ton, dont l'élévation sont inestimables. Nous pouvons aujourd'hui en faire l'expérience avec les poèmes d'*Exil*. M. Saillet est allé trop vite, on le sent bien, à le voir patauger dans son chapitre sur *Vents* (avant lui, Claudel y pataugea). Et puis, Saint-John Perse a *changé de registre*. Après l'animalité d'*Eloges*, l'exaltation presque abstraite de la puissance d'*Anabase*, il touche présentement à une immense épopée, englobant siècles et civilisations, mais pourtant nationale, jetée en avant dans le temps, image des forces et du mouvement de l'Histoire, des raisons de la ferveur et de l'espoir de l'homme. *Aucun poète français ne s'est jamais risqué jusque là, à ce point de hauteur et de noblesse*. Qui citeriez-vous ? D'Aubigné ? Hugo ? Péguy ? Vous voyez bien que vous n'y êtes pas.

En présence d'une poésie volontairement hiératique et solennelle, « patinée » par son auteur, selon l'expression d'un critique, il nous est arrivé, comme par jeu, d'en trouver comme un écho dans des textes antiques, d'Égypte ou d'Orient (« On dirait du Saint-John Perse... »). Mais Maurice Saillet n'hésite pas à en vouloir énumérer les sources, entreprise parfaitement vaine et extravagante. Le poète parle-t-il de « feux d'épines au vent » ? Il pourrait s'agir de la Palestine, puisque ce feu d'épines est un indice de pauvreté dont Michelet fait la caractéristique d'Israël (!). Mais non, il s'agit dans *Anabase* de l'expédition d'Alexandre. Et *Amitié du Prince* sort du message d'un pharaon de la VI^e dynastie, nommé Neferkara (!). Et l'*Histoire du régent* c'est celle de Jean Tzimiscès, l'amant de la reine de Byzance Théophano (!). Comme dit Roger Caillois, à propos de ces « clés » que certains s'obstinent, un peu naïvement, à découvrir dans les poèmes de Saint-John Perse, « quelle importance pour l'œuvre, pour le résultat ? » On oublie finalement le plus important, c'est-à-dire le texte, « l'ouvrage achevé et l'art singulier qui le fit ce qu'il est ». Alain Bosquet, avec prudence, se contente, tout en marquant que c'est de la très petite histoire littéraire, d'énumérer quelques affinités ou influences, un botaniste et un géologue rencontrés par le poète dans son enfance, Pindare, Jammes, Claudel, Ségalen, etc...

En définitive, c'est Roger Caillois qui a raison. Ces investigations érudites ou ingénieuses à l'effet de trouver des secrets, ces recherches au résultat forcé ou douteux, ne font pas avancer la seule question, qui est celle du résultat, c'est-à-dire de la poésie.

Le livre d'Alain Bosquet est utile et intelligent. Son analyse des œuvres en éclaire le contenu et souligne leur sens profond, *Eloges*, une instance très haute de la poésie quotidienne », « *Anabase*, moment épique par excellence », « *Exil*, drame de la rupture », qui « marque les rapports éternels du poète et du siècle », et *Vents* enfin, « l'épopée de la planète » ; de l'une à l'autre Alain Bosquet commente le passage, recherche le cheminement spirituel de l'auteur (1). Il a un excellent morceau sur les traductions en langue étrangère de l'œuvre de Saint-John Perse, pour montrer l'universalité qu'elle porte en elle. J'aime aussi certaines de ses formules : « Chez Saint-John Perse le poème ne commence pas, il continue ». Le « choix d'images » qu'il propose a quelque chose d'excitant pour l'esprit, mais on s'aperçoit vite que c'est un herbier, les images sorties de leur contexte se desséchant comme les fleurs coupées de leur tige.

Mais l'étude de Roger Caillois est très remarquable. Elle est d'une classe au-dessus, parce que le ton critique y est plus élevé et parce que Caillois — s'il est permis cette expression — « colle » littéralement à son auteur. Je dirai mieux : ce livre est un modèle d'étude critique. S'il y a un prix de critique littéraire cet hiver, Caillois doit le remporter.

On connaît le réquisitoire qu'il a prononcé, sous le titre « Les impostures de la poésie » (Gallimard, éd.), contre ceux qui, négligeant par trop le langage et ses règles noient la poésie dans la magie ou dans le désordre. Et c'est aussi « en faveur de l'art d'écrire en voie de disparition » qu'il se penche aujourd'hui sur la Poétique de Saint-John Perse. Tout d'abord, comme il le dit trop modestement, « en réfléchissant sur l'emploi de l'article ou de l'adverbe ». En réalité, son étude de la langue du poète — lexique grammatical, et écriture — témoigne d'une connaissance parfaite de l'œuvre. Mais elle témoigne aussi de l'opinion très juste que cette connaissance est la base de toute réflexion sur l'œuvre (on demeure confondu devant les ressources et la perfection d'une langue à laquelle celle de nos romanciers fait figure de patois ; tant qu'il y aura des Saint-John Perse, le français ne risque rien, mais y aura-t-il des Saint-John Perse ?).

Roger Caillois étudie ensuite la poétique proprement dite, le « système des rythmes, échos et repères qui donne à l'œuvre une scansion si particulière », et les substitutions de sons et de sens (Noter qu'il est le premier à attirer notre attention sur tout cet agencement de repères, non seulement dans chaque poème, mais encore d'un poème à l'autre). Mentionnons qu'Alain Bosquet avait déjà jeté les bases d'une étude du verset articulé de Saint-John

(1) Dans *Vents* il indique bien, en présence de la faillite de la liberté et de la science, de l'homme même, à « l'heure du plus grand savoir et du plus grand doute », le rôle d'arbitre dévolu au Poète, mais il ne met pas en évidence l'articulation culminante du poème, le « Qu'allais-tu désertier là ? ».

Perse, notamment de la métrique (sur laquelle Roger Caillois reste inexplicablement muet). Les seules réserves que l'on pourrait faire à ce dernier touchent la troisième partie de son livre qui, tout en conservant la même écriture brillante, perd un peu de sa netteté : il y étudie l'inspiration du poète en dégagant ses thèmes principaux, violence, néant et louange. On regrette au passage qu'il n'aille pas plus avant dans l'éthique de Saint-John Perse. N'importe : ne discutons pas le très réel plaisir que nous avons pris à cet ouvrage dense et scrupuleux, non pas la meilleure introduction à l'œuvre du poète, car il présuppose une connaissance de cette œuvre, mais à la fois la meilleure exégèse et la plus exacte mesure de sa grandeur.

PIERRE GUERRE.

●

LA ROBE, par PIERRE MORHANGE (*Seghers, édit.*).

La Robe, c'est à la fois Motia (l'épouse aimée), la Poésie, la Vie. C'est ce tissu d'émotions dont le cœur du poète tient à honneur d'être le « métier ». Ici, le poème est témoignage, amour, acte de présence surtout. S'il rencontre la Beauté, il semble que ce soit par chance, peut-être par surcroît. Peu de poètes paraissent plus nus, plus désarmés que Morhange devant ce qu'il écrit. Parfois, il risque d'achopper sur l'expression, sur la musique, sur la transmissibilité des sentiments. Presque toujours, pour ne pas dire toujours, il échappe au péril, par une espèce de grâce propre à sa sincérité. On ne le lit pas, on l'écoute. La main se tend instinctivement vers lui. Il sait si justement parler de son amour, en faire respirer l'intimité avec tant de pudeur ! Motia et lui, qui ont souffert de la guerre, de la pauvreté, de la maladie, ce sont des « frères humains ». Et quelle parenté de cœur plus anoblissante pour un poète que celle qu'on peut lui trouver avec le Mallarmé des « pauvres bien-aimées » !

*Les pauvres jambes nues
Dans des souliers pourris
J'y vois la vie
Mener un train très doux
Ecarter des rideaux
A lumière de femme.*

La Poésie de Pierre Morhange est celle d'un beau salut quotidien. En cela, je la crois exemplaire.

RENÉ MÉNARD.

●

LE DROIT D'ASILE, par ANDRÉ DE RICHAUD (Seghers).

Je ne crois pas qu'André de Richaud, romancier ou homme de théâtre, ait jamais écrit autrement qu'en poète. Il respire littéralement la poésie. Des images jaillies du tourment, de la joie de vivre, de la hantise physique de la mort, des oracles sybillins dont les mots ruissellent encore de bave, d'écume, de soleil, c'est là un lyrisme proprement délirant, l'interprétation de l'aventure surréaliste traduite en termes paniques, tempérée par une ironie qui n'a rien d'intellectuel, une verdeur, une sève entendues au sens propre, au sens végétal de ces mots. Le paysage comtadin est toujours là en toile de fond, mais sur quel fond d'orage, de monstres dans la coulisse. « Imagerie piétinée » comme le raisin dans la cuve, « cri égaré dans la campagne » :

Douces routes nouant les vignes sulfatées

Clares claies à raisins et à figues

Abeilles du soir et grillons pour le lendemain

La terre semblait heureuse d'être entraînée par le poids gris des

Ils pensent gris de fer quand le mistral les touche [oliviers.

et rêvent, (verts de nuit) quand le vent de la mer passe sa main
[sur eux.

J'entends bien que ce lyrisme trop généreux ne s'accommode pas de l'élaboration. Aussi bien dans une période où se manifestent à nouveau des préoccupations formelles, le lyrisme de Richaud date-t-il quelque peu. Qu'il nous enchante, nous prenne en sa ronde, c'est incontestable. Il nous fait participer à un plaisir d'écrire, d'invention pure dont nous avons perdu le sens. Lyrisme sans remords, mais non sans regrets. Sur le plan littéraire, il est à la fois survivance et antidote. On aimerait qu'il fût levain. Nul plus que Richaud ne pourrait restituer à la poésie française actuelle par trop desséchée une santé charnelle du genre de celle qui fait la saveur et la profondeur de la poésie espagnole.



L'EXTREME ADVERSAIRE, par GUY LÉVIS-MANO (G. L. M.).

Que la somptuosité verbale puisse s'allier à une très humaine émotion, que le sens de la décoration, de la mise en scène puisse aller de pair avec une très concrète prise de conscience, que l'homme « en situation » puisse être artiste en représentation, je n'en veux pour preuve que *L'Extrême adversaire* de Guy Lévis-Mano, ce très grand texte, ce texte d'une singulière mais pénétrante beauté pour lequel j'aimerais inventer le terme d'« Elégie Ballet ». G. L. M. note avec humour qu'il a connu les hommes « lettre par lettre quand ils voulaient se dire se tromper ou s'exhausser ». Quelle admirable critique de la poésie dans la bouche de l'homme qui l'a le mieux servie, celui qui, depuis un quart de siècle en a composé et édité les textes essentiels ! On se souvient de ses

poèmes de captivité, sans conteste les meilleurs du genre. Ils témoignaient déjà du don exceptionnel que possède Mano d'être à la fois direct et artiste, don qui en raison d'un thème moins anecdotique s'affirme avec plus d'éclat encore dans l'espèce de confession qu'il nous livre aujourd'hui, cette « pause » devant « une lune paraphée de rouge ». C'est le drame de la quarantième année, le déchirement entre la mémoire et le désir, le chant d'une insatisfaction que tous connaissent à cet âge, mais que personne n'avait exprimée aussi intensément :

*Mon corps gris d'automne dans les miroirs qui ne rient pas
n'a plus d'accord avec ma jeunesse immobile tenace présente
ma jeunesse invariable qui ne sait ni mûrir ni ralentir son pas
ni le quitter
et conseille lâchement d'éviter les dates.*

L. - G. G.

JOURS DE BETON, par PAUL CHAULOT (*Les Amis de Rochefort*).

« *Je dois répondre d'un poème — comme un verre — de sa transparence* », ainsi Paul Chaulot, dans le texte liminaire de *Jours de Béton*, définit-il très justement ce qu'il appelle son « obédience » : « *Je suis vassal de mon poème — comme un maçon l'est de son mur* ». Voilà qui implique, de par l'attitude adoptée, le contraire même de l'abandon, de l'évanescence dans le jeu des images. Lyrisme sans complaisance, ce qui ne veut pas dire sans spontanéité, encore moins sans chaleur. On a pu déjà, avec *Contre-Terre* et *La Ville à témoin*, titres qui valaient une profession de foi, apprécier son rigoureux souci d'objectivisme. Est-ce à dire qu'il faille sur d'évidentes analogies, dans les thèmes surtout, relier cette œuvre à l'Unanimité ? Je ne crois pas qu'il y ait, à proprement parler, filiation littéraire. Il se trouve que le fait social, des conditions plus impératives d'ailleurs qu'il y a cinquante ans suscitent dans la sensibilité poétique des réactions et par là-même des modes d'écriture analogues. A vrai dire, il n'y a jamais de problèmes de forme, ils se réduisent toujours, pour peu qu'on les analyse, à une adaptation aux conditions historiques. L'invention, la mise au point d'un style ne se distinguent point de la recherche d'un style de vie. La démarche de Chaulot montre à merveille comment, chez un poète, l'exercice du langage ne se traduit pas en termes de rhétorique pure. Il n'y a pas plus de rhétorique pure que de poésie pure, il n'y a que la nécessité vitale de s'inventer, de réinventer un équilibre pour s'adapter à une situation toujours fluante. On constate en effet à lire *Jours de Béton*, que cette poésie sans complaisance qui ne consent pas plus au narcissisme qu'au stupéfiant-image, cette poésie centrée jusqu'à cultiver l'anecdote est, de par le mouvement qui la porte, aussi gratuite que n'importe quel lyrisme de dispersion. C'est que toutes les contradictions imaginées par la critique ou dans les manifestes d'écoles se transcendent dans l'acte du poème. Le poème témoigne de l'équilibre inventé par le poète. Fidèle à l'objet qui inspira le poète il est lui-même objet, et plus vrai que l'objet même. Fruit d'une expérience passionnée, il se surajoute au monde et l'humanise :

*Il était une fois un cri
Plus soudain qu'un feu qu'on attise,
plus bref qu'un appel clandestin
plus dépouillé qu'un jour de gel.*

Le caractère essentiel, en tout cas le plus sympathique, de la manière de Chaulot réside dans le contraste entre un certain chantournement verbal et la chaleur directe de la voix. Les images jaillissent d'une sensation vécue et y retournent mais non sans avoir été serties, mises en valeur tantôt, selon une naïveté de comptine, de romance populaire, tantôt excessivement sophistiquées. Poésie à la fois instinctive et suprêmement intelligente, comme celle de Toursky, que Chaulot rappelle beaucoup. Tant de « paroles attachées à la gorge comme un fruit vert », tant de mots qui « trouent » la voix et la laissent « affamée »... Chaulot dit et analyse son insatisfaction, le drame du langage. Il n'en dépasse pas moins, au moins sur le papier et dans nos mémoires, ce stade de la « terreur ». Déçu lui-même, il ne déçoit point. Je n'ai jamais lu de poèmes qui me donnent aussi vivement que *Jours de Béton* une impression de film à la Carné. Rien de l'« opéra » fabuleux, rien du dérèglement ou de l'enchantement, mais tout simplement le parfait équilibre d'une technique et d'un tempérament. Le drame subjectif s'y intègre à la matière verbale.

L. - G. G.

POEMES, par JEAN SÉNAC (*Gallimard*).

Du premier recueil de Jean Sénac, nos lecteurs ont déjà eu un avant-goût. Sans doute ces poèmes les frappèrent-ils par leur souci de rigueur allant jusqu'à la préciosité; nés de la lumière méditerranéenne, ils tendaient à la concentrer, à la concrétiser en diamants. Toute angoisse devenait plaisir et sagesse en même temps. « Ils chantent à longue voix nourrie et pure le paysage de l'atelier immense du soleil, atelier qui a la nuit pour toiture et l'homme comme exploit décevant et merveilleux ». C'est ainsi que les définit René Char qui s'en est fait l'introducteur. Que Sénac doive beaucoup à Char, c'est incontestable, à commencer par le sens d'une juste perspective, la façon même d'embrasser, de ramener à la mesure et à la mesure humaine les données de l'expérience sensible; par le style ensuite qui loin de la rhétorique ou de l'esthétique traditionnelle s'identifie ici avec la démarche du poète. C'est à partir des mêmes préoccupations morales que Sénac réinvente les méthodes de Char, mais comme sa personnalité est déjà affirmée, les influences formelles sont réduites au minimum. Tout au plus ont-elles joué le rôle de catalyseurs. Char ne s'y trompe point qui, saluant en Sénac un « Ariel », le définit implicitement comme un poète plus spontané que méthodique, un poète dont le chant et le raisonnement jaillissent de la nature des choses. D'où cette légèreté d'allure, cet optimisme charnel qui donnent au lyrisme de Sénac, en dépit de toutes les sophistications, une inimitable saveur.

*Tout ici est de peau bronzée
abricot doux comme une fièvre
les regrets ont mis sur mes lèvres
la nourrice d'un été.*

Le sentiment d'un ordre toujours menacé et par là même, en constituant la rançon et la garantie le souci d'une dignité dont la poésie est en soi témoignage :

*La nuit s'installe dans le désordre du cri
mais la parole demeure intacte*

.....
*Genêts la terre est dans mes doigts
plus haute que votre espérance
l'amour d'un pétale suffit
pour rendre au cœur son équilibre.*

Les images discontinues mais fulgurantes, une condensation verbale qui donne à toute prolération allure d'axiome, tels sont les caractères de ce lyrisme de la transparence, « soleil mutilé » et « lithographie de l'âme » qui est moins le fait d'un « voleur de feu » que d'un être lui-même voué au feu. Tant de passion à force de lucidité se sublime en espoir, en sérénité durement conquise. D'où ces chants d'amour qui sont des hymnes à la beauté intellectuelle :

*Je reprends grâce à toi le souffle et la mesure
le coquillage d'eau est au creux de ta chair
il m'enseigne à rouler aussi vrai que la mer
les galets dans ma gorge
avant de les donner aux hommes qu'ils rassurent.*

L. - G. G.



LES GRANDES COMPLAINTES, par SERGE MICHENAUD (Coll. *Chantier du Temps*).

Lorsque Serge Michenaud* publia son premier livre « Défense des Bien-Aimées » (1), voici quatre ans, il offrait le bilan de six années d'une expérience intérieure menée sans souci du temps, ni celui d'en livrer ça et là quelques signes. Il s'agissait d'un seul long poème; Michenaud est l'homme d'un thème. Aujourd'hui, dans l'un des Cahiers de « Chantier du Temps », il nous présente un large morceau de cet autre livre annoncé (« Les Enfants de la Terre ») : « *Les Grandes Complaintes* » (2). Là aussi se retrouve le thème, en définitive, de la « patrie intérieure »; il se déploie sur un paysage affecté, comme la mer, du flux et du reflux.

(1) Défense des Bien-Aimées (Signes du Temps).

(2) Les Grandes Complaintes (Chantier du Temps).

*Ah tout est mur hormis la mer
 Qui est tantôt robe flottante
 Sur les secrets des continents
 Tantôt poitrine haletante
 Qui fait ces pays respirants
 Ah tout est mur hormis le vent*

.....

Qui dit thème dit clef. Serge Michenaud en a une. Lorsqu'il ouvre la porte, nous apercevons un peu de la patrie intérieure. Mais pourquoi chercherions-nous à y pénétrer ?

*C'est que tout est muraille sur le monde
 Même les corps chargés d'oiseaux
 La nuit tombée on en voit de très beaux
 Venant à nous d'une chanson profonde
 Leurs épaules portent le vent
 Comme un vêtement de voyage
 Leur pensée donne son feuillage...*

Serge Michenaud est Breton ; peut-être faut-il trouver là l'explication de cette fidélité au thème qui est une manière d'entêtement. Quelquefois il se souvient des bardes, il en est un ; il a ses héros :

*Ayez pitié des morts en ce profond pays
 Qui tourne sur des pivots d'arbres dans le soir
 En poursuivant en pleurs ses plus vieilles mémoires
 Les princes de ce monde endormis par les pluies.*

Le silence et la « patrie intérieure », est-ce là le secret de cette poésie tendre et forte, discrète mais présente, écrite par un homme qui connaît le poids des mots pour en avoir traversé les apparences et les avoir atteints en plein cœur ? Les breis extraits ici présentés sont comme des fleurs décapitées : un poème, comme un corps ne se démembre pas impunément. Il faut, l'ayant commencé, le terminer sans souffler ; les haltes vous couperaient les jambes, fragmenteraient le paysage. Ce n'est d'ailleurs pas en touriste qu'on marche avec Michenaud. Il faut donner de soi-même, ne pas éluder le soleil, la pluie ou la poussière. Se comporter en homme, avec vigueur et tendresse, en *enfant de la terre*.

F. - J. TEMPLE.

LITTÉRATURE

MEDITATIONS SUR LES PSAUMES, de JEAN DE SPONDE. Introduction de ALAN BOASE (*Librairie José Corti*).

Nul ne connaît mieux la littérature française et, plus particulièrement, celle des *xvi^e* et *xvii^e* siècles, que l'écoissais Alan Boase. Nul ne la sert mieux : je voudrais que tous les lycéens français aient en mains une anthologie de notre poésie comparable à celle qu'il a composée pour ses étudiants de Glasgow. Modèle d'érudition intelligente, de scrupule critique, de tact et d'honnêteté intellectuelle, Alan Boase est aussi un curieux passionné. Toutes ces qualités ont concouru à cette espèce de chef-d'œuvre qu'est la résurrection littéraire de Jean de Sponde ordonnée, d'ailleurs, dans ce grand mouvement au cours duquel se renouvellent complètement les perspectives de la période littéraire dite baroque — ou préclassique (1). Cependant, la figure de ce grand isolé qu'est Sponde — isolé, mais tellement représentatif de son temps, tellement engagé dans le drame religieux et politique de son temps, est assez attachante pour retenir seule notre attention. Son œuvre est assez importante, assez belle pour qu'il reste désormais incorporé à notre littérature, dont il est, si l'on veut, une grande figure de second plan et qu'il ne soit plus permis à l'historien de l'ignorer.

Donc, après l'édition monumentale des œuvres poétiques de Sponde qu'il organisa en 1949 de concert avec François Ruchon (2), Alan Boase publie aujourd'hui ses *Méditations sur les Psaumes XIII ou LIII, XLVIII, L et LXII*, qui sont peut-être, selon lui, l'œuvre capitale du poète.

Les *Méditations* étaient très exactement inconnues, et ce fut un livre mis au tombeau (nous verrons pourquoi). Les poèmes de Sponde, plusieurs fois reproduits dans les recueils collectifs, et jusqu'en 1611 (il est mort en 1595), il suffisait d'une certaine « curiosité » pour les retrouver, comme Alan Boase l'a fait, en 1929, à la Nationale. Mais les *Méditations* avaient disparu. Haag, cité par François Ruchon dans sa bibliographie de 1949, écrit dans *La France Protestante* : « Aucune bibliographie à notre connaissance ne mentionne cet ouvrage de Sponde que nous trouvons porté sur une liste des ouvrages saisis, en 1685, chez les libraires protestants de Paris ». Si bien que Ruchon se demande si le livre a réellement existé. C'est en 1950 qu'Alan Boase en découvre un volume dans les caves de la Bibliothèque Nationale.

On pourrait rêver sur cette aventure qui prouve notamment que la littérature n'est jamais entièrement recensée, que son domaine a quelque chose d'illimité et son histoire de provisoire. Qu'en elle,

(1) Parallèlement à celle de Sponde, la résurrection, en cours, de Chassignet est, elle aussi, un événement littéraire. Nous en parlerons prochainement, à propos du choix de sonnets du *Mespris de la vie et consolation contre la mort*, récemment publié par Armand Müller (Librairie Droz-Giard).

(2) Editions Pierre Cailler. Genève.

la surprise toujours gît et que le mythe du chef-d'œuvre inconnu... Ne rêvons pas. Sachons seulement que l'intérêt des *Méditations* est grand, et pas seulement littéraire.

Écrites probablement en 1588, quelques mois après les *Stances et sonnets de la mort*, ces proses calvinistes d'un poète qui « réunit l'humanisme antique et la foi du chrétien », sont peut-être le véritable point de contact, en France, des deux tendances contradictoires, humaniste et biblique, où le xvi^e siècle se partage. Sponde serait alors, selon Alan Boase, le seul représentant français de cette forme particulière du baroque, qu'est la poésie métaphysique anglaise. Il l'appelle un « Donne manqué » (en regrettant d'avoir lâché l'adjectif). Humaniste ? Oui... Sponde, bien différent en cela de Chassignet, a traversé l'éblouissement Renaissant. Le monde de la chair reste beau et désirable, aussi bien dans les *Stances* que dans les *Méditations*. Humaniste aussi en ce que sa langue est un témoin des disputes rhétoriques de son temps. Il est engagé dans le combat anti-cicéronien qui se livrait alors, à la suite de Lipse, et pour le choix de Sénèque, l'espagnol, comme maître de l'expression. Alors : écriture rapide, passionnée, hachée d'interrogations pressantes, la « phrase coupée » de Sponde, où la rhétorique est sans cesse transcendée en poésie, il est possible qu'elle soit un moment de la prose française ; la preuve, en tout cas, que bien avant Balzac, celle-ci touchait à cette espèce de perfection où la violence est contenue par le trait (qui fut la *pointe* baroque) et le chant par la volonté de ne point se laisser surprendre. Au delà du baroque, on surprend le chant profond de la prose française, chez Sponde, dont la concision poétique traverse les époques littéraires. *Quand la nuit arrive, il nous semble que le soleil ne reviendra jamais : et c'est alors que croissent mes espérances.* Qui daterait cette phrase de 1588 ?

Les *Méditations* s'ouvrent par une phrase de Pascal : « Rien de si misérable que l'homme, mais rien de si superbe »... « Il voit la Terre, mais parée de fleurs, ombragée de feuillages : et lui-même est tout nu » (3). Le thème pascalien de la double nature de l'homme, à coup sûr, n'est pas spécifiquement « pascalien ». Plus d'un demi-siècle avant les *Pensées*, c'était probablement un thème d'époque. Il est naturel que Sponde, encore calviniste en 1588, l'ait amplement développé. Cet esprit théologique ne va d'ailleurs pas plus loin que le développement dans le domaine de la pensée. Sa théodicée comme sa morale sont des amplifications. Et si sa prose reste vivante, c'est qu'elle est assez nourrie d'esprit biblique pour dépasser l'imitation servile du Texte et le transposer, notamment par une perpétuelle figuration de l'événement contemporain, en poésie authentique.

« Ils ont bien dit en leur cœur, que tu n'étais point, et de l'abondance du cœur leur bouche a parlé ; mais c'est une cachette découverte, où ils enfoncent la tête, et laissent voir tout le corps. C'est une obscurité de verre : où ta lumière perce à jour. Ils se retirent entre les arbres du jardin, mais c'est qu'ils ont ouï ta voix ».

« Ceux qui sont au sépulcre, Seigneur, sont au sépulcre de l'oubli, où la mémoire de ton Nom est ensevelie. Les morts te

(3) C'est à dessein que je modernise ici l'orthographe.

donnent-ils louange ?... Tu nous mènes en tes pâturages, tu nous remplis nos tasses de tes libéralités : tout cela est bon, mais il faut regorger ces pâturages, il faut revomir ces libéralités, car tout s'évanouit en la mort. Tu perds peine à nous bien faire, puisque tes bienfaits mourront en notre mort ».

Ici, on sent germer le ton de Bossuet. Ailleurs, le lyrisme biblique est plus immédiat :

« Ta bouche, dont la voix sur les eaux tonne et rompt les Cèdres du Liban, fait tressaillir les montagnes du Liban et de Sirion, fait trembler les déserts de Cadès, fait avorter les Biches, découvre les forêts ».

Mais il y a le drame des *Méditations* : et c'est le drame même de Sponde. Cinq ans après avoir écrit son livre, le poète calviniste militant (il avait un côté « gauchiste »), se convertit assez maladroitement, à la suite de la conversion du roi, qui d'ailleurs ne lui en sut aucun gré. Henri IV s'irritait fort, au contraire, de ces conversions imitatives. Fut-il vraiment persuadé par le charme de Du Perron ? Fut-il un courtisan trop soucieux d'imiter le maître ? Son reniement fut-il un acte de mesquine ambition, ou Sponde était-il en réalité plus indifférent que ses écrits ne le laissent croire ? Sa foi paraît cependant sincère et brûlante. C'est que sa figure est complexe, encore assez secrète. Peut-être est-elle tout simplement typique et très représentative de la mentalité, assez incompréhensible maintenant, des jeunes intellectuels de la fin du XVI^e siècle, attirés par toutes les énigmes de la connaissance, de la foi et de la chair et incapables de surmonter les contradictions qui les déchiraient, sinon par une sorte de frénésie vitale ou imaginative.

Sponde, malade, instable, chimérique, s'engage toujours pour les positions extrêmes. Il sera un catholique aussi agressif qu'il avait été protestant : agressivité de néophyte, à la fois naïve et choquante. Il est, nous dit Alan Boase dans son admirable biographie, l'homme séduit par le problème-limite. C'est pourquoi il est « l'esprit qui tend à regarder tous les problèmes du point de vue religieux, pour ne pas dire théologique ». Mais il est bien de son temps, ce poète, ce raisonneur passionné, à la fois controversiste, érudit et politique, dont toute l'œuvre proprement littéraire a été écrite en quelques mois : 1587-1588, c'est l'époque à la fois des *Amours*, des *Stances et Sonnets de la Mort* et des *Méditations* — un court moment d'une vie brûlante, et comme le dévoiement passager d'une ardeur insatiable. Sponde donne des éditions d'Homère et d'Hésiode. Mais il est alchimiste, il affirme avoir fait de l'or. Il est nommé, en 1585, « fontainier du roi », sur des promesses de jaillissements incompatibles avec les lois de la physique. Il s'engage dans toutes les disputes cléricales, en même temps que dans la lutte politique. En ce temps-là, on ne distinguait pas. Il sert Henri de Navarre, qui le nomme lieutenant général de La Rochelle, où il échoue et se fait détester. Il sait mal se justifier. Maladroitement ambitieux, il n'obtient rien. Il n'a probablement jamais cessé d'être dupe, aussi bien de lui-même que des autres. C'était un anxieux imaginatif, un de ceux poursuivis par les ailes noires d'un guignon, qui ne cesse de les prosterner.

Sa conversion de 1593 avait fait de lui une sorte de renégat. Les ex-ligueurs le détestaient assez pour ne pas l'adopter, les

protestants, ses anciens compagnons, le rejetèrent. De sorte qu'à la fin de sa vie (il est mort à 38 ans), et après sa mort, il fut l'homme le plus calomnié de son temps. D'Aubigné, hurlant avec les loups, poursuivit sa mémoire d'une haine atroce, n'hésitant pas à relancer les ragots infâments qui l'accusaient de trahison au profit de l'Espagne, en même temps que d'être un séducteur scélérat et d'avoir tenté d'empoisonner sa femme — celle-ci, d'ailleurs, traitée de putain et — elle aussi — d'empoisonneuse de son époux. C'est dans ces conditions que son œuvre, que les *Méditations*, notamment, honnies de tous, furent systématiquement enterrées. Sponde fut vraiment le poète maudit. La haine impitoyable des protestants s'acharna sur celui qui avait voulu, ou cru trouver une autre vérité. Elle explique tout : on ne pardonne pas au militant qui s'engage chez l'ennemi. Et le cours de l'histoire, la réaction catholique sous Louis XIV, n'étaient pas faits pour favoriser des écrits calvinistes. L'oubli dans lequel était tombé Jean de Sponde a donc, n'en doutons pas, des causes essentiellement politiques. S'il a fallu trois cent cinquante ans et la ferveur d'Alan Boase pour le tirer du tombeau, à présent, la cause du poète est, pour longtemps, gagnée.

JEAN TORTEL.

UN PRIX POÉTIQUE

Un jury, composé de MM. Fernand Gregh, Yves-Gérard Le Dantec, Jean Cassou, Georges Neveux et Jean Paulhan, vient de décerner, par trois voix contre deux, à Maurice Jouglu, le prix de Poésie de la Tribune de Paris à notre ami et rédacteur en chef Léon-Gabriel Gros, pour son recueil *Les Elégies Augurales*, récemment paru aux Editions des « Cahiers du Sud ».

Ce prix, qui couronne l'auteur de *Raisons de Vivre* et de *Corps Glorieux*, attire l'attention sur une des poésies les plus solides et les plus pures de notre temps. Mais, n'en doutons pas, le jury s'est souvenu que Léon-Gabriel Gros, dont toute l'activité est poétique, s'exprime aussi bien comme critique, depuis longtemps écouté. On ne saurait séparer les textes de *Poètes Contemporains* de la poésie proprement dite de Gros, dont l'œuvre est un magnifique exemple d'unité. Le choix de la Tribune de Paris est alors beaucoup moins une découverte qu'une consécration : une reconnaissance.

Nous avons ici toutes les raisons d'en être heureux ; d'autant plus que, le long du vote, et à côté de Claudine Chonez et de Georges-Emmanuel Clancier, deux voix au premier tour ont signalé les poèmes des *Mots provisoires* de Luc-André Marcel, également édités par les « Cahiers du Sud ». L'équipe des « Cahiers », qui est une réalité vivante, a conscience qu'on a beaucoup pensé à elle, à l'occasion de ce prix. Et, si c'est elle qui, dans son ensemble, a fixé les regards d'un jury éclectique, c'est assurément le nom et l'œuvre de Léon-Gabriel Gros qui la figurent le plus exactement.

POÉSIE INCA

Au-dessus des plus hauts mirages des rêves et des illusions flotte encore le Pérou, comme un étendard brodé d'aigles. Mais vous, dont les os ne sont plus aujourd'hui que cendre méprisable, qu'alliez-vous chercher en ce pays, renégats, fils de catins et gens de talion ? Oseriez-vous prétendre que vous marchiez à la rencontre du soleil, cet ostensor, là où vous avez trouvé son métal ? Vous avez troqué contre la honte et son collier noir le contenu d'or de la prison où vous aviez enfermé le roi de la jeunesse et des flûtes. Sous le talon vous avez brisé les idoles jaunes et les gobelets brillants.

Or vous n'avez gardé entre vos doigts que le poids fade de la rapine. Et pourtant on vous avait apporté la clarté du jour dans des corbeilles, et vos chevaux étaient des dieux, et vos éperons des étoiles. Mais vos mousquets et vos chiens avides ne connaissaient que l'infamie. Vous avez trahi l'alliance du soleil, et vous avez étranglé le roi devant les jarres peintes pleines de l'or de son royaume.

Pays à la rive sèche et dure, qui s'élève dans la brume jusqu'à des forêts et des neiges. A présent, dans ce même pays, les citadelles mènent toujours la garde ancienne de la tristesse. Cependant que l'on ne dise pas que les enceintes sont ruinées, que les maisons sans fenêtres sont dépeuplées : le même peuple est au rempart de sa grandeur. Il est seul. Il tisse les mêmes étoffes à raies rouges et vertes. Ses vases sont peut-être encore des têtes coupées. Les hommes du Pérou regardent les plateaux où les lézards savent les cachettes fabuleuses. Quelques outils, le long des murs, se rouillent de solitude. Mais qu'a-t-il perdu ce peuple ?

L'horizon tend une énigme blanche. L'Indien cherche son dieu dans le ciel sans écho. Il l'appelle. Il cherche sa forme, son regard, sa colère. Il ne le connaît pas. Il ne peut pas le connaître. Car le dieu ne répond pas, ne se montre pas. Sur le seuil de la porte, dans la cage, il y a un oiseau mort.

De mois en mois, dans la montagne, tant d'eau offre à la terre une fête d'osier ! Averses et torrents, ondes et sources, tant d'eau qui ruisselle, tant d'eau qui murmure, tant de musique d'eau, plus pure qu'en des tuyaux d'argent !

Mais le jour tombe, les lacs ne reflètent plus que des souvenirs. On entend crier, dans le crépuscule vert, les oiseaux migrants. Ce soir encore, la femme triste, l'Indienne, chantera son chant de tristesse.

Des hommes qui modèlent la glaise et l'ornent, et en font des portraits que l'on tient par les anses, leurs filles souples peignant de jaune la vaisselle, leurs fils agiles qui passent les rivières guéables : toute une civilisation de cruches et d'eau, non point friable, mais de sève et d'argile, non point aride, mais poreuse et colorée. Mais qu'a-t-elle perdu, cette race ?

Or voici que nous cherchons, nous aussi, sa langue longue et plaintive, et que nous découvrons les fragments précieux de sa poésie, par hasard conservés, comme des morceaux d'idoles échappés au talon des conquistadors.

PIERRE GUERRE.

LES SOURCES

Les productions artistiques propres aux Indiens du Pérou ont disparu depuis longtemps, noyées sous l'apport espagnol : plus de constructions de style incasique, la céramique est réduite aux formes utilitaires les plus banales, la tapisserie s'est éteinte au cours du XVIII^{me} siècle, même celle qui avait accepté d'incorporer dans ses fils les motifs floraux apportés par les conquérants ; il ne subsiste que des étoffes lourdes aux couleurs acides d'aniline, remplaçant les belles teintes de la cochenille, de l'indigo et du mollé. L'Indien, qui reste encore l'élément le plus nombreux, n'a-t-il donc plus un seul domaine contenant la marque de sa race ? Il a heureusement conservé sa langue (le keshua), sa manière de penser, de sentir ; il s'exprime non seulement par des mots, mais aussi par des sons. Sa flûte égrène encore, sur l'échelle pentaphone, des mélodies ancestrales. C'est là, dans la tradition orale, que nous aurons la chance de retrouver des éléments de sa personnalité. Mais ne nous leurrions pas ; nous ne connaissons jamais, dans leur forme ancienne, les récits historiques et les chants épiques que les *amautas* et les *harawek* étaient tenus de redire chaque année à l'Inca. Beaucoup de chansons d'amour se sont aussi éteintes et, dans celles qui subsistent, se glissent souvent des expressions castillanes. Peu importe, c'est encore dans la poésie chantée que nous pourrions le mieux pénétrer l'âme indienne et dégager ce qu'elle contient de personnel et d'humain.

Les peuples d'Amérique, même les plus évolués, n'ont pas connu l'écriture au sens où nous l'entendons. Seuls, les Mayas, les Zapotèques et les Aztèques, au Mexique, avaient conçu un système de hiéroglyphes mêlés de dessins coloriés dont le déchiffrage rappelle un peu celui de nos rébus. Ce système ne fut guère appliqué que pour préciser les dates des fêtes, des jours fastes et néfastes, en de véritables calendriers, et à rappeler de grands faits historiques : migrations,

conquêtes, avènement ou décès de monarque, etc... Il n'a jamais prétendu fixer une forme verbale précise.

Les anciens Péruviens n'avaient même pas atteint ce stade. Le seul aide-mémoire dont ils usaient était le *kipu*, frange dont les brins, diversement colorés, portaient des nœuds à des hauteurs déterminées, correspondant à des multiples, très probablement décimaux, et qui étaient constitués par des spires plus ou moins nombreuses, selon le chiffre à fixer. Il s'agissait donc de procédés à tenir les comptes, ceux des éleveurs, des magasiniers ou des intendants. Les *kipu* ont-ils servi à d'autres usages ? Rien n'empêche de supposer que leurs possesseurs les aient parfois utilisés, selon une méthode personnelle, à retenir certains faits, mais jamais ces objets n'ont pu garder dans leurs nœuds une disposition littéraire déterminée. Même s'ils n'avaient été détruits en très grand nombre, au xvi^{me} siècle, par le fanatisme des religieux qui voyaient en eux des moyens diaboliques, propres à conserver des croyances coupables, il faudrait renoncer complètement à les comparer à des monuments écrits.

Les seuls moyens qui nous restent pour connaître le passé sont de rechercher ce que les vieux auteurs en ont dit, eux qui, au lendemain de la conquête, ont pu interroger utilement les aèdes péruviens encore en vie, et de recueillir dans le folklore contemporain les éléments poétiques que la musique chantée a mieux gravés dans les mémoires que les simples récits non rythmés.

Dans l'*Historia de los Incas* de Morúa, nous trouvons la charmante légende du berger Acuya Napa et de la ñusta (vierge du Soleil) Chuqui Llanta ; le sujet est indien, les épisodes aussi, mais la forme est coulée dans un moule espagnol. Molina, Pachacuti Salcamayhua nous donnent en keshua les textes de prières où passent trop souvent, bien qu'à leur insu, les reflets d'une mentalité catholique. C'est encore chez Garcilaso et Huaman Poma que nous trouvons le plus d'éléments véritablement indiens, encore que l'un et l'autre n'aient écrit qu'au xvii^{me} siècle. Le premier, enfant naturel dont la mère indienne était de sang noble, a rédigé ses *Comentarios* en Espagne, à un âge assez avancé, mais il s'est efforcé d'incorporer dans son œuvre tout ce que les vieux et précieux papiers du P. Blas Valera (alors en sa possession) contenaient d'intéressant et qui ravivaient ses souvenirs de jeunesse. Voici, en résumé, ce que Garcilaso nous dit de la poésie incasique : si l'on fait abstraction

des récits héroïques que les poètes officiels étaient tenus de répéter dans les grandes fêtes et qui devaient présenter une certaine longueur (mais avaient-ils reçu une forme définitive ?), le peuple chantait ses amours en de petites pièces de « vers mesurés ». Les strophes avaient de la concision pour que la mémoire put les retenir aisément ; les vers, courts ou longs, avaient un nombre de syllabes comptées, mais sans rime. En exemple, il nous donne un tout petit quatrain où l'amant prévient celle qu'il aime qu'il viendra la voir au milieu de la nuit, et une pièce plus développée (on la trouvera plus loin), dans laquelle le poète explique le mystère de l'orage et célèbre la pluie fécondante ; cette poésie, qui provient du P. Valera, possède l'esprit et la forme incasiques, on y trouve l'idée mythique de l'union du frère et de la sœur. Si peu nombreuses qu'elles soient, ces pièces valent pour nous non seulement par elles-mêmes, mais aussi par le lien qu'elles se trouvent créer entre le passé et ce que le peuple chante encore aujourd'hui.

Il y a une trentaine d'années, nous avons pu recueillir de la bouche même des Indiens, des chants traditionnels fort beaux, très personnels, bâtis sur des échelles à cinq degrés et dont les textes poétiques en keshua gardaient une saveur spéciale dans l'expression des sentiments : tristesse dans l'amour, amertume désignée, appel romantique à la nature... Nous avons cherché à discerner, tant au point de vue musical que poétique, ce qui appartenait à la race des soumis et à celle des conquérants. Cette distinction reste le plus souvent possible, bien que les métissages entre les deux peuples créent un état de symbiose chaque année plus intime. Les échelles musicales tendent à se rapprocher de notre gamme heptaphone dont elles utilisent parfois les vieux modes ecclésiastiques ; le vocabulaire s'enrichit de racines castillanes qui, heureusement, ne portent pas atteinte au génie de la langue. Quant aux mètres, il est difficile de reconnaître à chaque peuple la part qui lui appartient. Le bon Garcilaso est trop vague pour nous servir de guide sûr : il déclare que si la poésie de Valera est en vers de quatre pieds qu'il nomme spondaïques, les harawek surent inventer bien d'autres formes de vers. Il faut se reporter à la métrique actuelle et nous constatons que le quatrain en vers octosyllabiques l'emporte de beaucoup sur toutes les autres divisions poétiques. Or personne n'ignore que la *copla* espagnole emprunte tout spécialement cette forme ; nous devons admettre sur ce point une intrusion de la métrique occidentale chez les Keshuas. Quant aux refrains, s'ils sont

nombreux dans le folklore hispanique, ils n'en existaient pas moins depuis fort longtemps parmi les anciens Péruviens, et on les reconnaît à leur caractère spécial : ce sont des onomatopées ou de courtes phrases, qu'il s'agisse de plainte, d'appel ou d'excitation, telles que : *huachakas* (tiens bien), *haylli* (triomphe), *kaypipas*, *maypipas* (ici ou là), *tuyallay* (diminutif de l'oiseau *tuya*)...

C'est peut-être en revêtant la forme poétique que la pensée indienne a laissé le mieux transparaître le génie propre de la race. A défaut des récits épiques, ce que l'on peut recueillir de plus personnel, sera contenu, nous le répétons, dans le chant d'amour. Le sujet par excellence, consiste dans la plainte amoureuse de l'homme qui ne sent pas sa passion partagée. Les termes par lesquels il nomme l'aimée sont nombreux : il l'appelle *yanallay* (petite noire), il la compare à une branche de genêt, à une liane qui s'attache, à une fleur éclatante, et par dessus tout, à une colombe (*urpi*) dont les longs roucoulements se répercutent dans la vallée. L'amour malheureux s'exhale bien en reproches, mais il est résigné, ce qui appartient au caractère indien. L'amant prendra à témoin le soleil et les astres qu'il pleure des larmes « de sang ». Parfois il propose qu'un châtiment soit administré à la fille « qui ne sait pas aimer » : on la jettera dans l'eau du lac, on l'abandonnera sur un champ de neige et là, elle apprendra à aimer ! Quand la femme parle, c'est surtout pour déplorer une infidélité ou un abandon. Si la tristesse domine dans les *harahui* ou chants d'amour, on l'a souvent dit et c'est vrai, cette note en poésie, n'est pas unique. L'Indien, observateur avisé de la nature et de ses semblables — ses œuvres anciennes en portent témoignage — sait aussi voir le côté humoristique des choses et des gens, il sait rire. Dans sa composition littéraire, nous mentionnerons un procédé de renforcement de l'idée par l'emploi successif de synonymes très voisins et si son vocabulaire n'en contient pas assez, l'Indien n'hésitera pas à « keshuiser » un terme espagnol qui augmentera ses ressources. Signalons encore des sortes de progressions, de renforcements de pensée qui, par petits bonds successifs, passent d'un palier à un autre palier plus élevé. Tout cela mériterait d'être illustré par des exemples, mais excéderait les limites de ces quelques remarques destinées à éclairer les poésies qu'on pourra lire ci-après. Les Keshuas avaient attaché plus d'une corde à leur arc et ils savaient tour à tour les faire vibrer.

RAOUL D'HARCOURT.

« Quand les Espagnols arrivèrent dans le Pérou, les indigènes voyant les chevaux ronger leurs freins, s'imaginèrent, dans leur simplicité, qu'ils se nourrissaient de métaux, et, pour se les rendre propices, ils venaient leur offrir des paniers pleins d'or et d'argent, non sans grand profit pour leur maître. »

Le Père Anello Oliva
(*Histoire du Pérou, 1631*)

Le soleil en se levant
Se roule dans la cendre froide.
Des nuages naguère mêlés de feu
Bien tristes montent...

.....

Mon cœur s'apaise dans la joie.
Ne me laisse pas en arrière
Pour t'enrouler dans mon cœur.

Ollantai,
drame ancien en vers keshua,
trad. G.-P. Zegarra, 1878

HYMNES

*O Uira-cocha ! Seigneur de l'Univers,
Que tu sois mâle,
Que tu sois femelle,
Seigneur de la reproduction,
Quoi que tu puisses être,
O seigneur de divination,
Où es-tu ?
Tu peux être au-dessus,
Tu peux être dessous,
Ou peut-être autour
De ton trône et de ton sceptre splendide.
O entends-moi !
Du ciel en haut
Où tu peux être,
De la mer dessous
Où tu peux être,
Créateur du monde,
Fabricateur de tous les hommes,
Seigneur des Seigneurs,
Mes yeux défont
Du désir de te voir,
Du seul désir de te connaître.
Puissè-je te regarder,
Puissè-je te connaître,
Puissè-je te considérer,
Puissè-je te comprendre.*

O abaisse ton regard sur moi,
Car tu me connais !
Le soleil et la lune,
Le jour et la nuit,
Le printemps et l'hiver
Ne sont pas en vain ordonnés
Par toi, ô Uira-cocha !
Tous ils voyagent
A leur place assignée,
Tous ils arrivent
A leurs fins marquées,
Où que tu le veuilles.
Ton sceptre royal
Tu le tiens !
Oh ! entends-moi !
Oh ! choisis-moi !
Ne permets pas
Que je sois fatigué,
Que je meure !



O créateur des hommes,
Ton serviteur parle.
Alors regarde-le,
Oh ! souviens-toi de lui,
Le roi de Cuzco.
Je te révère aussi, Tarapaca.
O Tonapa, regarde,
Ne m'oublie pas.
O toi noble Créateur,
O toi de mes rêves.

M'oublies-tu déjà,
Moi sur le point de mourir ?
Ignoreras-tu ma prière,
Ou manifesteras-tu
Qui tu es ?
Tu peux être ce que je pensais,
Et pourtant peut-être tu es un fantôme,
Une chose qui fait peur.
Oh ! si je pouvais savoir !
Oh ! si cela pouvait être révélé !
Toi qui m'as fait de terre
Et m'a formé d'argile,
Oh ! regarde-moi !
Qui es-tu, ô Créateur ?
Maintenant je suis très vieux.

Oh ! viens donc,
Grand comme les cieux,
Seigneur de toute la terre,
Grande Cause Première,
Créateur des hommes.
Dix fois je t'adore,
Les yeux toujours
Tournés vers la terre,
Cachés par les cils,
C'est toi que je cherche.
Oh ! regarde-moi !
Comme les rivières,
Comme les fontaines

Quand je suis assoiffé
Je te cherche.
Encourage-moi,
Aide-moi !
De toute ma voix
Je t'appelle.
Pensant à toi,
Nous nous réjouirons,
Et nous serons heureux.
Nous dirons cela,
Et rien de plus.

Hymnes conservés dans un manuscrit écrit par un Indien du nom de Salcamahyua Pachacuti. La paternité de ces hymnes est attribuée à différents empereurs de l'ancien empire « des quatre quartiers ». Sir Clements R. Markham : « *The Incas of Perou* », London, 1911, pp. 101-102).

(Traduction de P. G. et A. P.).

PREMIERE PRIERE AU FABRICATEUR

O Fabricateur ! qui es sans égal dans les confins du monde, qui as donné être et courage aux hommes et as dit que soit cet homme et aux femmes que soit cette femme, et ce disant, tu les as faits et tu les as formés et tu leur as donné l'être.

Ceux que tu as faits, garde-les, qu'ils vivent sains et saufs sans danger vivant en paix. Où es-tu ? Dans le haut du ciel ou en bas dans les tonnerres ou dans les nuages des tempêtes ? Entends-moi, réponds-moi et exauce-moi et donne nous vie perpétuelle pour toujours, soutiens-nous de ta main, et cette offrande reçois-là où que tu sois, ô Fabricateur !

(Cristobal de Molina : « *Relacion de las fabulas y ritos de los Incas* », Lima, 1916, vol. I).

FRAGMENT DE CHANT D'AMOUR
(YARAVI)

*« Enfin, ma colombe, je suis de retour
de pays très éloignés
avec mon cœur imbibé d'amour ;
O ma colombe, viens dans mes bras. »*

(Traduit du keshua en anglais par C. Markham dans : « *Cuzco : a Journey to the Ancient Capital of Peru ; with an Account of the History, Language, Literature and Antiquities of the Incas* », London, 1856).

ELEGIE

*Belle Princesse,
Ta cruche,
Ton propre frère
La brise en morceaux.*

*De telle sorte
Par les espaces
Résonnent les tonnerres
Et croisent les éclairs.*

*Et toi qui as
Pouvoir sur les pluies
A nous fais pleuvoir
En doux torrents.*

*Mais d'autres fois
Grêle glacée
Ou froid de neige
Verse ta main.*

*Car Uiracocha,
Dieu souverain,
Qui fit le monde
Et règne sage,*

*A toi Princesse,
Pour fin si haute
Te donna siège
En son palais.*

(Poésie publiée par l'inca Garcilaso de la Vega dans : « *Los Comentarios reales de los Incas* », tome I, livre II, chap. 27. Trad. par le père Beltran « *Antologia Quechua* »).

(Traduction P. G. et A. P.).

HYMNE AU SOLEIL

*O mon soleil aimé tu prends feu ;
Ta splendide chevelure dorée
Réchauffe et couvre mon champ.*

*Du maïs la fleur verte devient jaune,
Déjà ton effluve l'a rendue mûre
Et de la plante l'humidité s'en est allée.*

*Tu lances tes flèches de toutes parts
Les yeux bien ouverts !
Ardent, magnifique, ô mort soleil aimé.*

(Répertoire de Don Cosme Licon. Recueilli au Cuzco. Pièce du type « harawi », dont le titre a été ajouté par le traducteur, François Reyniers « Douze poèmes incaïques ». Lima, 1945).

LE CHANT DE LA PRINCESSE

*Mon autre moi-même, ils me l'ont enlevé,
Parce que sur le chemin ils voulaient me voir pleurer.
Malheureux petit oiseau, où t'envoies-tu ?
Dans le nuage, dans le noir tu vas te perdre.*

*Ne pleure pas tant en ce grand désert ;
De ton cœur en peine sortira le chant solitaire.
Ta figure comme un miroir reflète la joie
Et le bruit de ton rire me fait souffrir.*

(Répertoire de Don Cosme Licon. Région de Cuzco. Le titre de la pièce est indigène. F. Reyniers « Douze poèmes incaïques ». Lima, 1945).

HAYLLI

*Le soleil se lève,
La lune se lève.
Ils disent :
Cet amour ne durera pas.*

*Le soleil n'est pas mon père,
La lune n'est pas ma mère
Pour faire que
Cet amour ne dure pas.*

*Tout père que tu sois,
Toute mère aussi,
Tu ne pourras jamais
Nous séparer.*

(Texte inédit remis par le professeur Farfan.
Répertoire de Don Cosme Licona. Région de
Cuzco. F. Reyniers « *Douze poèmes incaïques* ».
Lima, 1945).

CHANTS

*Un sort adverse nous sépare-t-il, coya⁽¹⁾ ?
 Une illusion des sens nous sépare-t-elle, ñusta⁽²⁾ ?
 Es-tu, ma chère Siella⁽³⁾, une fleur de Chinchiraina ?
 Ainsi je voudrais te porter dans ma tête, dans mon
 Tu es mensonge comme le miroir des eaux, [cœur.
 Tu es tromperie comme le reflet du lac.*

(Publié par Huaman Poma de Ayala (Don Felipe), XVII^e siècle, *Nueva coronica y buen gobierno*).

*En pensant à tes yeux riants ma tête s'égare,
 En pensant à tes yeux gais, je tombe en langueur.*

(Ibid.).

*Père condor, prends-moi,
 Frère faucon, emporte-moi,
 Annonce-moi à ma petite mère.
 Il y a déjà cinq jours
 Que je n'ai pas mangé,
 Pas bu une gorgée.
 Père, messenger,
 Porteur de signes, messenger rapide,
 Enlève-moi, ma petite bouche, mon petit cœur,
 Annonce moi donc à mon père, à ma mère.*

Ibid. Chant qui, d'après Huaman Poma, précédait le supplice des amants surpris en concubinage (il s'agirait plutôt de la vierge infidèle attachée au pilori).

(1) Femme noble.

(2) Fille noble.

(3) Nom de fleur.

CHANTS FOLKLORIQUES

PUKUY-PUKUY

*Est-ce dans le nid du pukuy-pukuy
Que ma mère me donna le jour,
Pour avoir soucis,
Pour pleurer comme à présent
Comme le pukuy dans son nid ?*

*Quelle mère me donna le jour,
Quel père me donna la vie,
Pour que, tel un pukuy-pukuy,
Errant par gorges et coteaux
Je pleure sans cesser ?*

*Je vais à la haute montagne,
Pensant y laisser mes soucis ;
Mais mon souvenir insiste
Voyant la paille et siffler le vent.*

(Région de Cuzco. Recueilli par Jorge Basadre, « *Literatura Inca* », Biblioth. de Cultura Peruana, 1938, p. 96).

(Traduction littéraire de P.G. et A.P.).

WAYNU

*Ne suis-je donc pas
 Ton aimé,
 Dans la bise et le vent,
 Ton compagnon de douleur ?*

(Région de Cuzco. Recueilli par George Basadre, *ibid.*).

CHANT PASTORAL

*Je voudrais avoir un lama
 Dont le poil serait d'or
 Brillant comme le soleil
 Et fort comme l'amour,
 Doux comme la nuée
 Qui dissipe l'aurore.
 Pour faire, un quipu ⁽¹⁾
 Où je marquerais
 Les lunes qui passent
 Et les fleurs qui meurent.*

(Région de Cuzco, recueilli par Alomias Robles, « *Literatura Inca* », Biblioth. de Cultura Peruana, 1938, p. 104).

(Traduction de P. G. et A. P.).

(1) Système de comptes des anciens Péruviens, consistant en un ensemble de nœuds.

CHANSONS

*Vers les montagnes je m'en irai
Sans avoir mémoire de toi
Et dans le monde ne trouveras
Rien, ni mon souvenir.*

(Région de Lima. R. et M. d'Harcourt : « *La musique des Incas et ses survivances* », Paris, 1925).

*Quand je viendrai te visiter
Ne me chasse de ta maison
Puisque je suis si malheureux.*

*Soleil, mon père, lune, mère,
Bien pouvez voir en mon visage :
Je pleure des larmes de sang.*

(Hacienda de Parac, Huarochiri, Ibid.).

*Cette princesse qui ne sait pas aimer
Nous la jetterons dans l'eau douce du lac
Pour qu'elle apprenne là,
Buvant l'eau douce,
Que je dois être aimé,
Que je dois être chéri.*

*Cette femme qui ne sait pas aimer
Nous la jetterons sur le champ stérile de neige
Pour qu'elle apprenne là,
Frissonnant dans la neige blanche,
Que je dois être aimé,
Que je dois être chéri.*

*Cette fille qui ne sait pas aimer
 Nous la traînerons jusqu'au pont, nous la lancerons
 Pour qu'elle apprenne là, [dans le fleuve trouble
 Buvant l'eau trouble,
 Que je dois être aimé,
 Que je dois être chéri.*

(Région de Cuzco, *ibid.*.)

●

*Quel nuage est ce nuage
 Qui s'assombrit au loin ?
 De ma mère seraient-ce les larmes
 En pluie transformées ?*

(Région de Cuzco, *ibid.*.)

●

*Ma mère m'aura enfanté
 Au milieu d'un nuage de pluie,
 Puisque, pareil à l'avèrse, je pleure,
 Pareil au nuage je tournoie.*

(Région de Huanta, *ibid.*.)

●

*Blanche fleur ⁽¹⁾ qui t'attaches,
 Ne t'attache pas à moi.
 Je suis un étranger
 Je te ferais pleurer,
 Je suis un voyageur,
 Je te ferais souffrir.*

(Région de Ayacucho, *ibid.*.)

●

(1) Fleur rata-rata.

*Mollé, mollé ⁽¹⁾, arbre aux douces grappes,
Je te donne le conseil
De ne plus produire des grappes si douces.
Lorsque tu portes tes fruits,
On coupe toutes tes branches.
J'ai trouvé pour toi ce remède
De ne plus porter de fruits doux,
J'ai trouvé pour toi ce moyen.*

(Région de Cuzco, *ibid.*).

●

*Mon petit bijou
Où se cache-t-il ?
Au milieu de la nuit
Je le pleure,
A toute heure
Il me manque.*

(Région de Conchucos-Huari, *ibid.*).

●

*J'ai perdu ma colombe,
Jusqu'où aura-t-elle été ?
Peut-être en un lieu désert souffre-t-elle,
Peut-être au retour erre-t-elle.*

*J'ai demandé à l'un, à l'autre :
Peut-être l'auras-tu vue,
Peut-être l'auras-tu rencontrée.
Où irai-je pour trouver sa trace ?*

(Région de Tarma, *ibid.*).

●

*On dit qu'elle recherche
L'être que je déteste tant.*

(1) Mollis, faux poivrier.

*Je veux le savoir,
Moi qui pour elle me meurs.*

*J'ai envoyé mon faucon :
« Va, observe », lui dis-je.*

*Mon faucon est revenu :
« Ils sont réunis », dit-il.*

*Pourquoi irais-je,
Puisqu'ils vivent ensemble ?*

*Les yeux en pleurs, je reviendrais
Pour les avoir vus réunis.*

(Région de Cuzco, *ibid.*).

— *Je ne t'ai pas dit de semer la fleur,
Ici ou là,
Quand il ne pleut pas encore,
Ici ou là.*

— *Oui, moi, je la puis semer,
Ici ou là,
En l'arrosant de mes pleurs de jeune fille,
Ici ou là.*

*Je suis une ñusta ⁽¹⁾ connue,
Ici ou là,
Rends moi l'amour que je t'ai donné,
Ici ou là.*

(Région de Huancavelica, *ibid.*).

(1) Fille noble.

HORLOGERIES

A JEAN PAULHAN

I

Les horloges, les pendules, les montres, ont joué un curieux rôle dans ma vie. Non ce rôle qui consiste à marquer l'heure ; je dirais plutôt qu'elles l'ont démarquée. On verra comment, par quel mécanisme ou quel instinct magique.

Le temps ne se mesure pas au centimètre, ni le battement d'une pendule à la seconde. Ce serait nier que le temps possède une âme et une pendule une façon à elle de s'exprimer.

A l'époque de mon enfance, mes parents avaient loué une maisonnette à la campagne, pour y passer les vacances d'été. L'endroit n'était pas ordinaire. Au lieu de la plaine à laquelle nous étions habitués, un paysage de collines d'une nature différente de celles qu'on voit dans les régions d'altitude moyenne. Les collines dont je parle ne se suivaient pas en s'accoudant l'une à l'autre, mais avaient plutôt l'air de s'annuler à plaisir, rentrant l'une dans l'autre comme les bêtes d'un troupeau en marche ou les vagues de la mer, et sortant de même toujours en mouvement et renaissantes. Dans l'ensemble, la contrée prenait l'aspect d'une figure humaine, calme à première vue, et qui, soudain, presque sans le paraître, laisserait échapper une étrange expression de mystère, vite rentrée : un clignement d'yeux ; à certaines heures du soir et du matin, un simple soupir.

La maison était sommairement meublée, ce qui n'offrait rien de déplaisant, même aux yeux de ma mère qui était l'ordre personnifié, cette espèce d'ordre traditionnel dont le sens positif ne répugne pas aux acquisitions des nouvelles commodités mécaniques. On

était en vacance. La main travailleuse autant que l'esprit a besoin de diversion ; et vraiment cet intérieur de rencontre ne donnait à ma mère aucun tracas.

Tout, même le temps, y était repos à la fatigue habituelle. Sur la cheminée de la salle à manger, une mignonne pendule en porcelaine de Saxe était arrêtée. Ma mère avait cherché la clef pour la remonter, et ne la trouvant pas, renoncé à s'en servir ; il se pouvait du reste que cette pendule fût détraquée.

Elle avait tourné et retourné l'objet dans ses mains afin d'inspecter les rouages. Lorsqu'elle l'eût remise sur ses pieds, le balancier esquissa un pas de ballet, bref et léger comme celui d'une alouette, mais dont la chambre parut un instant émue.

La plupart des pendules, même non remontées, fonctionnent ainsi quand on les secoue. C'est leur façon de remercier ou de maudire.

Celle-ci n'alla pas loin, stoppant avant d'avoir atteint la limite où se manifeste le timbre de la sonnerie. Aussi fûmes-nous étonnés, réunis à table le même jour, quand une petite chanson cristalline, partie de la cheminée, se fit entendre, sans que le moindre tic-tac ne nous y eût préparés. Trois notes seulement, bien qu'il fût midi, mais si naïves et surtout si imprévues, que nous partîmes d'un fou-rire, comme il arrive à propos d'une remarque saugrenue ou d'une distraction bouffonne.

— C'est curieux dit ma mère, je ne l'avais pourtant pas remontée, j'avais vainement cherché la clef, je m'étais contentée de la débarrasser de ses poussières.

— C'est sans doute cela, observa mon père de derrière son journal, elle te dit merci. Avec quelque retard, il est vrai !

Nous ne pensions plus à cette pendule, ce menu visage insignifiant. Il m'arrivait bien de diriger les yeux du côté de la cheminée pendant les repas, séduit par la forme balancée de la silhouette, et la couleur. Un filet d'or à demi-effacé encadrait une guirlande de roses et de myosotis. Quant à ma mère, elle avait un instant songé à se procurer une clef, mais loin de tout centre outillé, elle y avait renoncé, laissant aux minutes le droit de se détendre comme nous.

Un soir, à la fin du diner, dans un de ces silences prolongés qui font dire au peuple que le passage d'un ange se fait entendre, la petite pendule éleva de

nouveau la voix, marquant l'heure exacte. Ce fut du moins ce que je prétendis quand l'émotion soulevée par ce réveil imprévu se fut apaisée. Personne ne se souvenait du nombre de syllabes prononcées par la sonnerie. Je dois dire qu'au cours du dîner, qui se prolongeait presque toujours, par douce paresse, je n'avais pas pris part aux conversations de la famille. Je ne me souviens plus de l'endroit où mon imagination s'était égarée. J'avais dû faire un long chemin dans l'absolu.

Que j'aime ce mot prononcé ou écrit en dehors de toute philosophie ! A cette époque il prenait plus de place dans mon âme que dans ma pensée.

J'étais donc enfoncé ou élevé dans l'absolu du rêve, quand l'infinitésimale sorcellerie se fit entendre. Je me rappelle deux choses : l'arrêt brusque de cette voix de cristal (en se brisant elle avait interrompu mon voyage) et ce qu'en dirent quelques jours plus tard mon père et mes frères, quand j'évoquai l'événement dont je viens de parler. Tous d'accord pour affirmer qu'ils n'avaient entendu aucune sonnerie ; la pendule avait bien eu l'air d'esquisser quelques pas, mais ce que j'en contais était pure invention. Humilié, je protestai que leur mémoire était courte. Seule ma mère m'approuva.

— Prenez garde qu'elle ne se venge, dis-je sans savoir au juste comment cette pendule pouvait prendre une revanche.

Cette parole eut l'air de frapper ma mère. Mes frères partirent d'un éclat de rire. Mon père lisait le journal.



Depuis ce soir-là, et pendant tout le reste de notre séjour dans la maison, assis à table, je ne pus regarder la pendule sans un pincement au cœur. Et je certifie que ma mère ne jetait pas autrement les yeux de ce côté. Qu'allait-il nous arriver de cette direction, où une maigrelette pendule, arrêtée dans son mécanisme depuis Dieu sait quand, pouvait d'une voix enfantine annoncer les pires désastres ? Ainsi en jugeais-je avec ma propre machinerie, si prompte à se bloquer au moindre émoi.

L'été commençait à jaunir, il ne nous restait plus que trois jours à passer à la campagne. Les soirées

plus courtes de septembre nous volaient une partie de ce temps précieux. Ma mère s'occupait à remplir les malles, dans nos silences déjà se prononçait la mélancolie du départ.

La servante venait d'allumer la lampe à pétrole, nous achevions le repas du soir. Mon père, repoussant d'un geste habituel le journal où il s'était contenté de jeter les yeux, avait dit :

— Dans trois jours il faudra dire adieu aux vacances. Elles ne se sont pas passées trop mal, le temps m'a paru court.

— Eh bien, et ta prédiction, Frédéric, jeta l'un de nous, cette petite sottise de pendule qui devait se venger, mon Dieu ?

Était-ce cette « petite sottise » ou l'évocation du nom divin ? Personne n'avait ajouté une syllabe ; les yeux étaient tournés vers moi, attendant une réponse. Ce fut elle qui répondit pour moi, elle, sur la cheminée, sonnant quatre coups, tout juste quatre. Par la fenêtre ouverte, comme un souffle entra l'obscurité. Les lèvres de ma mère se tordirent, et soudain, comme une autre réponse, qui n'était qu'une nouvelle question, un coup de sonnette à la porte d'entrée...

Aucun de nous ne bougea, mais quand la servante frappa et que ma mère eut répondu : « Entrez », tous nous sentîmes qu'une chose effrayante entraît avec la servante. C'était un télégramme. Mon père s'empara du pli avec sa maîtrise de caractère habituelle, le déchira et y jeta les yeux.

— Ta mère..., prononça-t-il en levant les yeux vers sa femme.

Elle ne dit rien, mais je lus dans l'immobilité de son regard. En elle un mécanisme se brisait, affectant en même temps le mouvement et la voix.

— Pas possible, ajouta mon père, hier encore cette lettre...

Il retourna le télégramme du côté de l'adresse. Le froissement du papier au milieu du silence fit comme un petit rire heureux, et je n'eusse pas été surpris si à cette seconde la pendule s'était remise à parler, ou plutôt à chanter. En moi toute inquiétude s'était apaisée, je devinais ce que mon père allait dire. Ma mère arrondissait de grands yeux pleins de larmes.

-- Mais il n'est pas pour nous, le télégraphiste s'est trompé d'adresse !

Les vacances s'étaient achevées sur cet incident. Chose curieuse, ni à la minute tragique, ni pendant les trois journées qui suivirent, il ne fut question de la pendule. Moi-même je l'avais oubliée, comme si son rôle, limité par cette malicieuse alerte, fût achevé.

Bien plus tard, un jour qu'un de mes frères évoquait l'anecdote, chacun ayant dit son mot, mon père y mit le sien avec son esprit accoutumé à rétablir les faits dans leur réalité :

-- C'est simple, dit-il à ma mère, tu l'auras remuée ce jour-là, comme tu avais fait le premier jour, en arrivant. Rappelle-toi, elle avait sonné trois coups, elle en a sonné quatre avant notre départ. Du moins, c'est Frédéric qui l'affirme...

Ma mère protesta qu'elle ne se souvenait pas d'avoir touché une seconde fois à la pendule, depuis notre installation à la campagne.

— Dans ce cas, dit mon père en s'adressant aux enfants (il me sembla qu'il me regardait) c'est sans doute l'un de vous...

Nous protestâmes à notre tour, et peut-être mon père lui-même se fût-il résigné à croire que nous avions tous rêvé, s'il n'y avait eu ce coup de sonnette et ce télégramme, témoins d'une réalité qui, malgré tout, garderait le visage d'une lointaine et fantomatique pendule.

II

A PAUL NEUHUYS.

A l'époque de mes études supérieures, je possédais une grosse et belle montre ancienne, en argent, à double fermoir et quadruple cadran, le grand indiquant les heures et les minutes, les trois autres, contenus dans le premier, les mois, les jours et les saisons. Il existe des mécanismes plus complets, comme celui de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg, où l'on voit la Mort frapper avec un marteau sur l'enclume, tandis que passe devant elle et disparaît dans la coulisse l'homme dont la vie s'achève au dernier des douze coups. De plus modestes aussi, mais non moins parlants, comme ce cadran solaire sur la place d'une petite ville de Provence, et

qui proclame de sa voix latine : *Ultima decedit*. Chacun qui jette les yeux sur l'inscription peut s'y voir visé !

A l'époque dont je parle, la curiosité passionnée des horloges, des pendules et des montres, ne me possédait pas encore. C'était le temps du hasard et des rencontres. Le hasard dame le pion à l'habitude. Je ne m'arrêtais à la vitrine des brocanteurs qu'accroché par la magie d'un objet, d'une image, parfois d'un simple contour ou d'un reflet.

Ce fut le cas de cette montre dont je n'aperçus d'abord qu'une silhouette ternie, du diamètre et de l'épaisseur d'un gros oignon. Elle semblait présider l'étalage d'un festin d'antiquailles aussi défraîchies qu'elle-même. Ce qui lui donnait poids et consistance, je le sentis tout de suite, c'était qu'elle fonctionnait, marquant une heure à peu près exacte. Elle survivait à l'extinction générale de ce cimetière en or, pierres précieuses et diamants.

Je poussai la porte, par une attraction que je ne puis expliquer, achetai la montre les yeux fermés et sans discuter le prix, la glissai dans la poche de mon gilet, juste assez large pour la contenir.

Rentré chez moi il fallait que cet objet se rappelât à mon attention par la place qu'il occupait et par son poids. Moins encombrant, je l'eusse sans doute oublié jusqu'au lendemain et davantage. Tant de choses avaient sollicité mon imagination depuis ma sortie de la boutique !

Je tirai la montre de ma poche et en caressai la forme arrondie, évaluai d'une main voluptueuse son épaisseur gonflée de mystère, avant de l'examiner des yeux. Au dos, une miniature peinte sur émail figurait un jeune homme replié sur lui-même dans le cadre d'un paysage de bergerie. Un songe mélancolique semblait l'absorber. « Solitaire comme moi, pensai-je, à quoi peut-il bien rêver ? »

La réponse vint sous la forme d'une autre interrogation posée à la fois par le personnage, le costume et l'ensemble du tableau : « A quoi peut-on rêver quand on est jeune, sinon à l'amour ? »

Le romanesque naïf de l'image provoqua une diversion dans l'état d'âme où je m'ennuyais depuis quelque temps : une sorte de misogynie sans cause positive. « Je te tirerai de ta langueur, fis-je à haute

voix en fixant les yeux sur le jeune homme, compte sur moi ». Sans me douter que c'était à moi que je m'adressais.

Dès ce moment je me mis en quête d'une âme.

En y regardant d'un peu plus près, je m'étais fait cette simple réflexion : « Puisque cette montre fonctionne, la créature humaine que l'image annexée représente est bien en vie, elle aussi. Aussi longtemps que le mécanisme soutiendra son tic-tac il y aura espoir... ». Une pensée moins précise vint s'ajouter, qui prit figure peu à peu, sous cette forme que j'oserais nommer chronométrique : « Du reste, cette montre n'est là que pour m'en offrir la preuve... ».

Sans doute donnè-je trop d'esprit à un antique oignon à savonnette, démodé et délaissé par le temps même qu'il prétend indiquer. Mais si le cœur est vivant, pourquoi cette montre qui bat ne le serait-elle pas ? Et si celle-ci s'obstinait à fonctionner, malgré ses vingt minutes d'avance quotidienne sur l'heure officielle, n'était-ce pas parce qu'elle possédait un caractère, et pourquoi pas un cerveau ?

— Je te la trouverai, fis-je de façon à me faire comprendre du jeune mélancolique.

J'aurais voulu prononcer ces mots en le regardant dans les yeux, mais il les tenait baissés.

— Ces choses-là, me répondit-il d'une voix monotone dont les syllabes semblaient l'écho du spiral en action, ces choses ne se rencontrent pas dans la rue.

Je levai doucement les épaules. « Pauvre ami perdu dans les nuages et l'obscurité ! Dans la rue, tu ne pouvais dire mieux, et non pas, non pas même dans les guirlandes de roses et de myosotis qui t'étouffent comme les nœuds du lierre un tronc d'arbre. Tu ne vis plus au siècle des madrigaux mais au vingtième, le siècle de l'électricité ».

Il ne pouvait me comprendre. Du reste j'avais fermé les yeux en parlant. Le temps avait franchi d'un bond l'obstacle. Je voulus bien admettre que la chose dût lui tomber du ciel.

Oublieux selon mon habitude du temps, de l'heure et des circonstances, je finis (car je suis d'un caractère obstiné) par la rencontrer. Comme j'avais dit, en pleine rue, pas ailleurs. J'avais fait le serment, assez

puéril je l'avoue, de ne plus retourner ma montre, autrement dit de ne plus jeter les yeux sur l'image, jusqu'au jour et à l'heure précise où je pourrais dire à ce jeune homme : « La voici, c'est celle que tu attends, elle t'aime ».

Ce fut dans l'omnibus de la Porte de Saint-Cloud. A cette époque lointaine de ma jeunesse, ces véhicules étaient encore traînés par des chevaux, comme au temps où Pascal ne faisait que les imaginer. Les yeux vaguement ouverts, je ne regardais à ce moment que mon idée, un choc me fit relever les paupières ; en même temps une masse humaine retomba sur moi avec un cri qui acheva de me rendre à la terre.

— Pardon, monsieur, fit une voix cristalline que j'identifiai miraculeusement avec celle d'une pendule dont je n'avais pas oublié le son.

Le conducteur avait tiré trop brusquement sur les brides, c'est ce mouvement qui avait provoqué l'arrêt intempestif. La voix divine prit visage de jeune fille. Je n'eus que le temps de répondre assez surpris :

— Mais de rien, Mademoiselle.

Tombée du ciel, comme d'un conte.

Qu'on lui donne tel nom ou un autre, la vie est tout ce qu'on veut, à condition de saisir le hasard qui se présente. J'avais immédiatement reconnu son visage, et comme de son côté elle paraissait reconnaître le mien par un de ces regards éclairs qui foudroient, nul ne s'étonnera de la suite de l'anecdote.

Nous nous étions donné rendez-vous et je ne sais pourquoi, en répondant oui à une de ses questions, j'avais tiré ma montre et regardé l'heure.

Seul dans ma chambre, j'osai la retourner du côté de l'image. Le terme est pâle au regard de la réalité marquée sur le cadran et que l'autre face de la montre semblait à présent réfléchir. La figure n'avait pas changé de position, noyée dans les vapeurs du rêve, mais moi j'avais fait du chemin.

— Je l'ai trouvée, prononçai-je exultant d'un battement de cœur victorieux.

J'appliquai machinalement l'oignon à mon oreille : le cœur battait du même rythme que le mien, plus vite que d'habitude et d'un pas moins régulier. Je

pensai : « Il m'a entendu ; il ne me reste plus qu'à la connaître mieux pour la lui mettre dans la main, comme un fruit cueilli ».

Le diable corrigea à sa manière accoutumée, en ricanant : « Un oignon ».

De cet instant, l'affaire changea de physionomie.

La rencontre avait été fixée au lendemain, à quatre heures de l'après-midi. Je me dirigeai vers le lieu du rendez-vous avec la volonté de répondre à la promesse faite à mon ami. En réalité un sentiment égoïste commençait à ébranler ma conviction.

La suite tient en peu de mots.

Elle était le charme en personne, irrésistible. Blonde comme j'étais brun, mignonne et arrondie comme j'étais long et anguleux, éveillée comme j'étais rêveur. L'accueil fut rapide comme le premier regard.

Je lui dis qu'un de mes amis, qui l'avait rencontrée une première fois dans un jardin public, fleuri de roses et de myosotis, l'aimait en sourdine. Timide à l'excès et lunatique comme le sont les poètes, il n'avait osé l'aborder. Je lui avais promis de la lui amener, par force ou raison (ces mots prononcés avec un sourire malicieux) afin qu'ils puissent se connaître et s'apprécier, etc.

Elle sourit à son tour en écoutant ce récit fait d'une voix que je ne me connaissais pas et dont l'aisance m'était inhabituelle, car ma timidité n'a pas de bornes. Mais ne parlais-je pas en faveur d'un ami ?

— Et il a fallu, conclut-elle, que nous tombions l'un sur l'autre...

Le terme était exact. Je répondis en riant :

— C'est vrai.

Une autre voix s'énonçait par ma bouche : la mienne propre, retrouvée. Ma voisine ajouta :

— Je vous ai fait attendre, pourtant je crois bien être arrivée à l'heure convenue.

— C'est cette montre ancienne, répondis-je en tirant l'oignon de ma poche, elle a coutume d'avancer de plus d'un quart d'heure sur l'heure officielle.

— Mais cet ami, me le ferez-vous connaître ?

Je tenais la montre en main. La retourner, lui montrer la miniature peinte au dos ? Je dis :

— Je vous l'amènerai la prochaine fois.

Nouveau sourire de la jeune fille, ni sceptique ni moqueur. Je compris qu'elle n'était pas dupe. Seul je l'étais, et de moi-même.

On pourrait pousser plus avant ce récit, imaginer un nouveau rendez-vous dans une Closerie des Lilas adaptée aux circonstances du début, aux personnages supposés et à l'heure tombante, avec musique *ad hoc*. Ce serait aller loin, sans profit pour personne.

FRANZ HELLENS.

JEAN FORTEL

NEUF POÈMES REGARDENT ?

I

*J'ai fait le tour de la maison
Elle était vide
Et le jardin sans ombre*

*Un fruit tomba
Il n'y avait pas d'oiseau*

*J'ai poussé la porte verte
Sans entrer
Sur la ferme de silence
La sécheresse tombait.*

*La parole s'adresse à des inconnus
Nul n'est à l'abri.*

II

Murs décharnés
Mémoire obstinée
Le squelette conserve la forme

Sur la chaise dépaillée
La vieille attendait le soir
Dans la cour les graminées
Repoussent Et la vigne aux doigts nus
N'est pas tout à fait morte

On peut revenir
Les murs couleur de paille et de pain
Sont lisses de soleil et sur le toit
Les pigeons roucoulent

III

Le seuil de pierre bleue
Est inutile
Nul n'entre plus dans la maison fermée

La rouille coule sur les murs
Les vieux outils se décomposent
Sans odeur

Une grande fleur jaune s'incline

Nul n'abandonne sa ferme
Sans laisser quelque présence
Sans durer derrière lui

La forme du jardin reste visible

IV

Une tombe

glacée

Lisse comme un miroir

L'image est par dessous

Légèrement biseautée

Comme la pluie

Œil glauque Vert oui vert

Et lente

Beaucoup plus lente que la vie

Un pas imperceptible Erosion Lointaine armée

En marche et quelques insectes de feutre

Lente lente et puis quoi ?

Très lente

V

Dételée seule défaite

Les bras en l'air

La charrette dort

Silence dans le champ rouillé

Que le maître abandonna

Les pousses grises durcissent au soleil

Nul ne passe par là

C'était un verger

Vous avez tous mangé des fruits

VI

*Trop plate Aucun obstacle
Jusqu'à l'arbre et son ombre
Sinon l'absence d'ombre et la plaine elle-même
Elle-même et nue*

*On ne peut pas marcher
Sur la plaie de lumière*

*Rien jusqu'à l'arbre bleu
Et rien jusqu'à ce soir*

*Fiché au milieu du vide
Où est-il Il tourne
Le soleil est trop haut*

*Je pourrais atteindre l'arbre
Si l'ombre s'avavançait
Entre nous deux*

VII

*Toute surprise est morte Aucun cheval
N'apparaît au coin de la rue*

*L'ombre ne tourne plus L'eau froide
Ne coule pas dans la rue
Il ne fait pas de vent*

*Les ailes bleues
Ne partent pas battre le ciel
De leur éclat de linge*

*Nul ne rit à midi
La lumière de plâtre englue
Ce village aveugle qu'un fou
Fait divaguer au soleil*

VIII

*Dans la lanterne haute
Un oiseau rouge crie*

*Nous n'avons pas raison
De perdre cette nuit*

*D'avoir peur de ces yeux
Lisses comme le marbre
Qui m'attendent passé
La dernière maison*

IX

*Le neuvième n'est pas
Souvenir et n'est pas
Une porte poussée*

(Car les objets attendaient derrière elle)

*Pas de talus où l'appuyer
Pas de chemin pour l'ouvrir
Il n'a pas de chair antérieure
A mon regard*

*N'importe quel espace en vérité
Le contiendra
Toute forme est la sienne
Ainsi qu'une saison chantée
N'a pas de répondant ni maison qui l'abrite*

*Qui le reconnaîtra
Ote à l'espace son manteau
Tout est possible à qui veut reconstruire
A partir d'un corps innocent*

TEMPS ORDINAIRE

I

La pauvreté peut conduire à des actes invraisemblables. Belle habitait Marseille cet été-là, et son mari prétendait ne pas trouver de travail. Le cadet de ses fils — celui qui, à peine sevré, prenait de folles crises de rage — fut chassé d'une pension de la Croix des Gardes, où il s'obstinait à vouloir plonger dans la piscine avec les grands. Belle n'avait aucune autorité sur lui ; non plus que sur le puîné ; non plus que sur l'aîné : on citait encore dans la famille un trait du caractère de Raymond. Un jour, Belle, Mélanie et la mère de Belle partaient en promenade. Sitôt qu'elles furent dans la rue, elles entendirent un cri : Raymond en un tournemain dévêtu avait ouvert la fenêtre et il se dressait sur l'appui, en menaçant de s'élancer nu dans le vide, si les femmes ne consentaient à remonter. Elles durent s'exécuter, sous un flot d'invectives de l'enfant. Belle se mit à coudre d'un air d'indifférence. Mélanie assurait qu'elles auraient dû attacher Raymond et sortir tout de même, pour lui donner une leçon. La mère de Belle chantonnait. Le vrai, c'est que Belle était lassée par les querelles de son mari et les exigences de ses fils. Elle se mettait silencieusement en boule, ou serrait les dents. Elle avait cru, jusque-là, qu'il lui serrait facile de préserver sa raison et quelque entrain à travers les aléas du mariage, et elle s'était toujours montrée riieuse. Cet après-midi, pendant que Raymond hurlait autour de Mélanie, les bras au ciel, on vit Belle ricaner. « C'est bon, dit-elle, hurlons plus fort que lui. » Elle renversa son ouvrage et, tout en criant, armée de ciseaux elle s'amusa à tenir en respect son fils : en vain. Il fallut gifler Raymond et le doucher. « S'il se portait moins bien, observait Belle, je le confierais à quelque établissement climatique ou autre. Son seul souci, c'est de m'étourdir ». Belle

connut après cette scène bien d'autres inconvénients. Son mari fut mobilisé près d'Agde dans un régiment polonais. Sa mère, sur le point de se remarier, rompit les ponts avec elle pour quelque futile motif. Son mari démobilisé, Belle dut quitter sa ville natale pour le suivre à Marseille, où elle mit au monde un quatrième fils. Là, le jeune homme obtint un emploi dans une savonnerie ; mais n'y resta qu'un mois. Mélanie, sur les instances de Belle, abandonnait assez fréquemment son petit mas de Villelaure. Elle glissait dans une sacoche de toile (fort connue dans la famille) un jambon fumé, quelques œufs, le montant d'un fermage, et subvenait ainsi, un mois ou deux, aux besoins de Belle et des enfants.

Belle préférait laisser son mari courir les rues. Au reste, il ne l'écoutait pas. Il perdait la tête parce que l'on arrêtait beaucoup de ses amis, et il oubliait l'adversité dans les discussions. Belle n'avait qu'une conscience très imprécise de ce temps. Elle prévoyait peu les catastrophes, et elle portait l'index à ses tempes quand son mari parlait trop haut. Les mots ne passaient guère la stupeur dont elle s'enveloppait. Mélanie, en pinçant ses lèvres, s'accotait au buffet, au risque de le faire basculer sous son poids. Le mari de Belle entraît alors en fureur. Il reprochait à Belle la présence corruptrice de leur vieille amie et de lui opposer le même silence, toutes les fois qu'il invitait des camarades chez eux. On peut soupçonner qu'il se plaisait à mettre à l'épreuve la discrétion de Belle, qui n'avait jamais pu faire siens les mots de passe du monde ouvrier, brutaux et ronflants d'assurance. Enfin Belle et Mélanie, comme écervelées, ou anéanties par la bêtise du jeune homme, jetaient à leur tour des cris. Elles s'accrochaient l'une à l'autre, tandis que les enfants surexcités faisaient la danse du scalp ou tapaient sur les casseroles. Mélanie dédaignait de consoler Belle. Mais elle parlait volontiers du temps où elle était l'amie du grand-père de Belle, alors chef machiniste au théâtre municipal d'A. Belle, à travers les paroles de Mélanie, terminées en une coda brillante, retrouvait le souvenir d'un chapeau que portait autrefois la demoiselle : en panne noire, des plumes d'autruche entourant la calotte et retombant en cache-peigne sur le cou robuste de Mélanie.

Le mari de Belle avait de la prestance. Il fit connaissance d'une dame, ancienne actrice de la comédie allemande, qui habitait l'hôtel Noailles. La dame s'occupait du théâtre aux armées, près de l'Etat-Major d'occupation. Elle combla le jeune homme de vêtements et de bienfaits, qu'il voulut partager avec

Belle, en prétendant user de subterfuges pour dérober des secrets à la dame. Belle refusa ces douceurs, sans doute pour trouver dans la disette le comble de l'ennui et de l'amertume. « On murmure que cette femme porte des chapeaux assez fastueux », affirmait Mélanie.

Les ressources de Mélanie diminuant vite — sans cesse les petits garçons avaient besoin de tricots, de sandalettes et de chocolat, — les deux femmes partaient tiraillées par la faim pour de longues promenades en zigzags sur les quais, suivies des enfants qui piaillaient autour d'elles. Mélanie, bien que fort lourde, n'était jamais rendue. Mais Belle s'asseyait volontiers au soleil, sur la digue de la Joliette, la ville étagée en cirque à sa gauche, et mille ricochets à ses pieds sur l'eau. Un jour, son mari la surprit dans cette attitude. Il lui arracha le magazine qu'elle lisait, et la traîna par les poignets jusque chez eux. Là, il la battit, sans que Mélanie incapable de les suivre pût intervenir. Belle s'agrippa maladroitement au buffet, qu'elle entraîna tout d'un coup dans sa chute (elle eut honte, une heure après, de ses clameurs). Les jours suivants, un bandeau sur l'œil droit, elle dut s'aider d'une canne pour marcher. « Impayable, disait Mélanie, ces grands chocs te rajeunissent ». Il est vrai que Belle devenait gracile en s'épuisant. Ses hanches et sa poitrine fondaient. Rien ne s'opposait maintenant à ce que les deux femmes fissent des marches sans but, le mari de Belle disparu. Elles se mirent à fréquenter un foyer situé dans une ruelle du Vieux-Port. Belle rentrait presque toujours chez elle avec un panier rempli de biscuits, de pommes de terre et de chocolat. Peu de temps après, Mélanie dut regagner sa campagne.

Belle ne savait trop comment il lui était encore permis de rincer la vaisselle, de frotter le buffet ou de reprendre finement le linge des enfants. Agir avec logique comportait une difficulté certaine, qu'elle découvrait aussi bien dans le silence que dans les vociférations de ses fils. A peine venait-on d'accepter ce qui se passait, en gros, se proposait la perspective d'une lessive interminable, et il était nécessaire de céder au sommeil, ou à un goût de l'amusement qui ne tenait guère compte des grands risques de la vie.

Le soir, quand elle éclairait l'ampoule, elle craignait que le plafond ne s'ouvrit sur sa tête — et elle était également alertée par le reflet du soleil : semblable à une boussole ou à un tournesol peints dans la vitre. Ou bien il y avait comme un trou devant

les pieds de Belle, aussi saisissant qu'un éclat de rire dans la rue. Ses gestes devenaient menus. Elle voyait de très loin et de très haut sa propre silhouette dans cette chambre (elle se mettait à voguer, d'un objet à l'autre, plutôt qu'elle ne marchait). Les échos et les crépitements du port la faisaient sursauter, et il lui semblait que la main de son jeune mari la cherchait à travers le demi-jour pour la presser au cou. « Etre mère, avait-elle dit à Mélanie, c'est quelque chose qui se passe dans le ventre ». Toutefois, Belle sentait à présent ses enfants un peu comme en dehors d'elle. Il lui arrivait de sursauter au contact de leur bouche ou de leurs petits bras. Ils se disposaient en grappe sur elle dans le lit, et les sommeils de Belle étaient traversés d'égratignures et de visions. Elle connaissait particulièrement en rêve une falaise couleur d'ocre, d'une hauteur inimaginable. Des gens se disputaient pour lui tirer les cheveux, et bien qu'elle sût que c'était là, en fait, un tour de son Raymond endormi, la jeune femme tentait de s'élever au sommet de la falaise. Elle y parvenait éperdue avant ses ennemis, pour s'étendre sur le dos et regarder les étoiles. Mais ce calme était faux. La souffrance, diffusée en permanence par le ciel, sur le monde et sur le corps de Belle s'accumulait à l'infini. Un meurtre se perpétrait quelque part, dont elle devinait la duplicité immémoriale au fond des temps. Coups de pieds, coups du sort ? Ses petits et le destin griffaient Belle aux cuisses et aux épaules. On fouillait le moindre recoin de sa personne, comme malignement. Belle (attirée par quels bras vers le vide ?) voyait d'ailleurs à son propre corps se substituer celui de Mélanie, qui s'écrasait à cinquante mètres au-dessous d'elle. Ou bien elle s'élançait avec ses fils, un à un, parmi les vagues et les radiolaires. Bientôt, le regard que Belle ouvrait en tremblant ne découvrirait plus au fond de la nuit que le buffet crevé, œil de cyclope, signe de déchéance.

Mais Belle se levait tôt, bien sûr, à cause des enfants. Le ciel était d'habitude d'un bleu cru, au-dessus du quartier à odeur d'aspic et de poisson. Peu de temps après, on devait détruire ces constructions inégales, et Belle se demandait s'il était vrai que l'on élevait des vaches dans les caves. Mélanie, en tout cas, jurait dans ses lettres qu'elle ne boirait jamais de ce lait, ni ne risquerait de porter ses regards sur les gens métamorphosés qui peuplaient ces sous-sols. Elle écrivit à Belle, un jour de juin : « Aucun lien de parenté avec toi ne m'autorise à te donner un conseil, et les altercations de ton mari t'ont quelque peu

abasourdie, sans parler de la frénésie de tes garçons. Néanmoins je pense que tu as eu tort de te fâcher avec ta mère, en la traitant de mauvaise fée. Ta mère a du cœur, mais l'amour et la réussite dans le commerce lui ont tourné la tête. »

Etait-ce possible ? Belle voyait sa mère, qui avait une jolie tête de manchot et se tenait le plus souvent à la caisse d'un grand restaurant d'A. Comment raccorder ce détail à sa propre histoire ? Elle répondit à Mélanie : « Je m'habille avec n'importe quoi, d'un chiffon, mais je me maquille avec soin. Vous vous souvenez des mannequins de « Parisette », rue de la République ? On les mettait à neuf tous les deux ou trois ans. On leur passait de la poudre blanche sur les joues et un pinceau rouge sur les lèvres : la commissure bavait un peu. Eh bien il me semble, plus seule au monde qu'il n'est permis, que je prends le thé avec ces dames ». Belle avait en effet rêvé, petite fille, de s'installer dans la vitrine, où les gens de la ville l'auraient découverte, étonnés. Cette imagination devenait parfois si entraînant en dépit du temps, qu'elle attirait Belle encore au dehors, le long des rares boutiques qui fussent remplies.

Quelquefois, elle se surprenait à sauter à cloche-pied sur le bord du trottoir, et si ses fils la suivaient, ils l'imitaient. Toutes les mères et tous les enfants du monde sautillaient donc sur un trottoir de ville maritime. Mais quel que fût le plaisir de Belle sur l'instant, il ne lui échappait pas qu'elle tentait de s'évader ainsi d'un passé et d'un futur également menaçants. « Le bonheur s'invente », songeait-elle.

Un matin Belle fut suivie par un homme chaussé d'espadrilles, qui marchait un peu à la renverse, non sans une certaine suffisance. Ce genre d'homme à l'allure paresseuse et au teint brouillé se trouve en grand nombre aux environs des ports. On les distingue mal les uns des autres, et Belle les savait prompts à l'injure. Elle cessa tout d'un coup de sautiller, consciente d'avoir passé trente ans. Puis elle fit comme si elle ne se rendait pas compte du pourchas imperturbable de l'homme ; elle voulut regagner sa maison. Elle était désorientée. Dans la ville, on pouvait alors être arrêtée pour un oui ou un non, il était possible que l'homme fût déguisé, ou un espion de son mari. Ce qui se passait là était en dehors de toute prévision.

Belle entendit le pas de l'homme dans son escalier : elle courut, mordant sa langue. A quoi bon ? Il avait déjà son pied dans l'huis, et il emporta Belle sur le lit,

où elle dû subir sa violence. Elle se mit à pleurer presque aussitôt après, et l'homme en acquit de l'arrogance. Il développa ses bras le long des barreaux, tout en faisant jouer ses muscles, et il observa Belle, qui éprouvait de la confusion et de la malice triste (au surplus, elle était devenue à peu près impropre aux gestes de l'amour). Elle comprit la nécessité de mettre en avant sa pauvreté, et elle fit mine de vouloir lui offrir un verre de bière. Il était assez étonnant de se trouver dans cette pièce lézardée, vive de soleil, aux placards à peu près vides — et Belle songeait à sa mère, qui actionnait une caisse automatique de ses ongles passés au vermillon. Elle finit par rester debout, incapable d'un mouvement, dans le clappement des tramways et les appels des fleuristes ambulantes. Le lit grinça, et elle sut que l'homme s'ajustait.

Il fureta dans la chambre, sans que Belle médusée fit un geste. Avec dépit, elle devina qu'il buvait à même la boîte de lait condensé des enfants. Puis il jongla avec le seul œuf qu'eût Belle, et lui dit : « Ote-toi de là », en se dirigeant vers le carton aux jouets. Il les tripota et les examina un à un, mais tout sentiment maternel s'était éclipsé du cœur de Belle. « Combien as-tu de mioches ? » lui demanda-t-il. Belle par pudeur répondit : trois. Le rire de l'homme ressembla à une constatation. Il la couvrit de mots crus. Belle lui dit : « Je vais vous donner ce qu'il me reste d'argent. Vous partirez ensuite. Ayez pitié des enfants. » Il était évident que cet homme n'avait cure de tant de scrupules en Belle, et que seul le souci de la contredire et de la blesser le retenait ici. Il lui démontra non sans habileté qu'elle ne valait pas cher.

Puis il la prit par la nuque, et il l'entraîna dans l'escalier. Belle aurait voulu, au moins, se laver et se peigner, mais un mouvement de cruauté avait envahi la terre entière. Elle s'aperçut que ses voisines jasaient aux croisées, en la voyant sortir avec un inconnu. Pourquoi ce ciel si bleu ? Les pavés glissaient rapidement, en se juxtaposant sous les yeux de Belle, et de temps en temps l'approche d'un véhicule faisait que l'homme la poussait à droite ou à gauche. Pourquoi cette main aux doigts épais ?

Belle entra à la suite de l'homme dans un café sis au coin d'une petite rue. La salle en couloir était emplie de dockers et de vagabonds. Belle ne voulait pas diriger son regard sur ces gens (elle se rappelait une lettre de Mélanie, relative aux habitants des caves). D'ailleurs les sentiments qui l'agitaient semblaient inadaptables à ce monde. Elle entendit

l'homme ricaner puis s'écrier :

— Voilà ta mouquère !

Il la pinça au menton et Belle dut lever la tête.

Elle vit le sourire étincelant de son mari, seule personne bien vêtue dans ce groupe. Il l'envisageait, les mains dans les poches, avec un entier sentiment de possession. Belle surtout était soulagée de n'avoir plus affaire à l'inconnu, lequel affectait à présent de se désintéresser des choses.

Le mari de Belle avait dû réussir, l'orgueil l'épanouissait. La femme du comptoir le considérait avec égard. Chacun le regarda tirer des coupures de son portefeuille, et les glisser dans le corsage de Belle. De plus, il extirpa un œillet d'un vase et le piqua entre les seins de la jeune femme. Puis il lança, à l'adresse de l'homme détourné :

— Si tu m'as fait une entourloupette, tu seras bosselé : c'est rapport aux mioches.

Les buveurs tinrent leur verre en l'air, tant il était surprenant d'entendre le mari de Belle, avec son accent polonais, dire les mots de tous. Puis les regards se portèrent sur Belle, comme pour pénétrer dans ses tréfonds. L'homme aurait pu nier au lieu de rire, comme il le fit.

Belle supposa que les deux hommes cherchaient à se battre. Peut-être avaient-ils fait semblant jusque-là de s'entendre, et les lois de l'amitié virile présentent souvent quelque incohérence. Bien qu'elle fût le prétexte de leur querelle, Belle sentit sa présence désormais superflue entre eux. Quand elle sortit du café, sur la pointe des pieds, nul ne s'avisa de la retenir.

Dans la rue très lumineuse, sa propre vie lui parut se dérouler à des lieues d'autrui et d'elle-même. Après quelques pas, elle sema l'œillet, ce qui lui attira un coup d'œil de blâme d'un passant. Elle entra dans un de ces lavabos démodés, au toit décoré d'engrèlures, qui ressemblent à des pavillons de chasse. Il était à redouter après tout qu'elle eût encore un enfant (cela s'est vu), mais elle n'éprouvait plus aucune tristesse. Prise au jeu des vieux appareils d'hygiène, elle ne put s'empêcher de pouffer : « Incroyable que je sois contente ». Peu lui importait maintenant que cet homme ou même son jeune mari vînt lui donner quelque mauvais coup pendant la nuit.

Belle connaissait vaguement la femme qui tenait le lavabo vert. Celle-ci fréquentait le foyer clandestin

où Belle s'était rendue le plus souvent en compagnie de Mélanie. Elle apprit à Belle les nouveaux arrivages de la Croix-Rouge américaine, et : « Comment va votre tante ? » Belle dut expliquer à la femme que Mélanie n'était pas une parente : seuls les liens de l'amitié l'unissaient à la famille de Belle depuis plus de trente années.

La femme désapprouvait le départ de Mélanie dans une période où Belle, apparemment abandonnée par son mari, connaissait toutes les iniquités du sort. Belle haussa l'épaule et s'en alla, certaine des difficultés rencontrées par les gens pour se prouver leur affection, à travers les distances. L'avant-veille, Mélanie lui avait écrit : « J'ai commencé mes bains de soleil de jambes. Je sais que le facteur raconte : « Voilà Mademoiselle Mélanie, dans son pré, sous sa capote à passiflores, qui expose ses gros tuyaux ». Mélanie était bonne assurément ; mais il arrive que la bonté perde son sel au fond des corps vieilliss, et ne soit plus qu'une probabilité inefficace. A coup sûr Mélanie pensait à Belle avec douceur, et cette douceur se perdait à travers le filet des contingences.

Belle ne se disait pas aussi clairement tout cela. Ses idées tournaient plutôt comme des écureuils dans ce décor d'agès traversé d'hommes en vareuse, et parfois d'uniformes vert pâle bien repassés. Elle déplorait surtout le rythme discordant pris par la journée. Il était clair que les enfants pâtiraient de son incartade. Impossible, par exemple, de rattraper dans le temps l'ordre des repas, du coucher et du réveil. Mieux valait somme toute se diriger vers le foyer, selon le propos de cette femme raisonnable. Belle oubliait qu'elle avait deux mille francs dans son corsage.

L'aîné de ses fils surtout lui était cher, se dit-elle à l'improviste. C'était là un sentiment aussi absolu qu'inattendu, puisque Raymond semblait sans indulgence, criait plus fort que ses frères, et il détestait Mélanie. Ou plutôt Raymond se révélait étranger à tout ce qu'aimait Belle, aussi secret pour sa mère qu'une certaine défense au bonheur. Si Raymond se mettait à apprendre ses leçons ? S'il montrait de la gaieté, et donnait quelques marguerites à Belle pour la fête des mères ? Belle n'y croyait guère, non plus qu'à l'utilité du ciel serein. Devant Belle dansait le minuscule visage au teint d'ambre de Raymond, fermé comme un poing. Elle s'était reprise à sautiller d'une division à l'autre sur le bord du trottoir, sans grande préoccupation du désordre de ses cheveux. Elle était

encore imprégnée par l'odeur de cet homme, surtout sous le nez et dans le cou. En même temps, Raymond s'avancait au-devant d'elle avec un bouquet, et vite Belle plissa ses lèvres, tant la vision de son lit grand ouvert, comme en surimpression, lui parut avoir de cruauté.

« D'ailleurs, se dit-elle, je n'aime pas les marguerites, des têtes idiotes. »

La porte du foyer, soudain présente devant elle, l'emplit de timidité. Belle passa ses doigts sur la poignée, puis elle entra de travers et vit les femmes en train de bavarder sur les bancs. L'une disait : « On prétend qu'ils envoient les enfants nerveux à la montagne. Mais avec eux, en ce moment, on ne sait jamais. (S'adressant à Belle) : « Vous, Madame, avec vos quatre, qu'est-ce que vous croyez ? »

Belle ne sut que répondre. Elle sourit, et les autres ne tinrent plus compte d'elle. Dans ce foyer, Belle passait pour une arriérée, à peu près sourde en plus. La directrice apparut.

Toutes celles qui précédaient Belle discutèrent de ce départ d'enfants en colonie ; puis se rendirent à la resserre, d'où elles sortirent avec des filets pleins de noix et de boîtes de cornbif. La directrice, jusqu'ici, s'était contentée de servir Belle comme les autres. Aujourd'hui elle semblait vouloir procéder à une petite enquête, et elle prononça plusieurs fois le nom d'épouse de Belle, en le cochant sur une liste. « Vos enfants ? » Belle dit que les plus jeunes, si désagréables, personne n'en voudrait. « L'ainé ? » Belle convint que Raymond aurait profit à partir en vacances. « Votre mari ? » Belle prétendit qu'il avait disparu. « Vous n'en sortirez pas » — et la directrice contempla Belle avec une compassion avisée.

Cette femme paraissait éprouver autant de crainte que Belle et agir et parler par un tour de force de la volonté. Il est évident que la fatalité s'emmêle au libre arbitre dans nos moindres dispositions, et la directrice désirait se réserver une confiance bien plus forte que toutes les asphyxies. Ses semelles de bois cliquetaient en rond. Tout en discutant, elle rangeait avec soin les papiers et les porte-mines sur son bureau, net comme une boîte à cigares. Belle, devant une réalité si perfectionnée, sentait que sa honte importait peu à cette femme, laquelle souffrait des yeux, de l'ouïe, du tact, et cependant sa souffrance était soumise à une obstination d'insecte. La petite femme veillait au grain de sa race.

Belle à présent était incapable de ne pas approuver toutes les mises au point de la directrice. Celle-ci voulut savoir si le nom de Belle comportait un *d* à la fin. Belle répondit oui, comme à tout le reste.

Ce qui était un mensonge. La femme dit : C'est parfait, sans plus regarder Belle. Puis elle inscrivit Raymond sur la liste des enfants partants. Elle eut ensuite, à l'adresse de Belle un sourire qui se forçait à l'enthousiasme :

— Vous n'aurez qu'à conduire votre fils après-demain, à cinq heures, gare Saint-Charles. J'espère que tout se passera bien.

— J'espère aussi, conclut Belle.

Belle sentit longtemps la pression de l'étroite main autour de son coude. Il devait être près de six heures, et elle avait faim. Sottise d'avoir négligé de se servir à la resserre, comme les autres habituées du foyer. Il est vrai qu'elle avait de l'argent. Maintenant les détails de ce jour devenaient vaporeux ; de même le ciel sur le port : temps de bonace.

Belle se disait bien qu'elle venait de commettre un acte irréparable, mais elle avait entièrement confiance en la directrice. C'était là comme un choix ou une révolte très vifs devant l'adversité. Elle apprécia qu'on pût encore, en échange de quelques billets, obtenir de menues denrées : figues sèches, raisiné, un quart d'épeautre. Elle passait comme par jeu d'une boutique à l'autre.

II

En rentrant le même soir, Belle se rendit tout de suite compte de la présence de Mélanie, à cause du chapeau exposé sur un champignon au milieu de la table : une toque de velours bleu saphir, drapée en hauteur et fixée par deux épingles, voilette de même couleur. Mélanie, apparemment sans trop de difficultés — mettant sans doute à profit la stupéfaction où son arrivée les plongeait toujours, — avait fait manger puis expédié les petits dans la rue. La chambre était balayée, le lit sans un pli. Belle la mit au courant du départ de Raymond, aussitôt approuvée par la demoiselle. Mélanie chercha dans un placard le vieux havresac de Belle.

— J'ai justement tricoté deux slips en cordonnet pour ton aîné, dit-elle, et je lui ai apporté les jumelles de ton grand-père, qu'il convoitait tant.

Un peu plus tard, Belle massa les jambes de Mélanie, puis s'endormit contre son sein abondant.

Raymond avait tant d'horreur pour Mélanie qu'il coucha par terre, sur le peignoir de Belle. Mélanie n'était qu'une sorte de tuyau ronflant à ses yeux. Une fois, la nuit, il l'avait observée campée dans un rayon, haute comme une tour, en train d'arranger des rubans sur sa tête. Son désir était grand de déchirer les affluets de cette femme.

Or, ni Belle ni Mélanie ne se soucièrent trop de lui le lendemain. Elles parlèrent du passé à n'en plus finir, collant par instants leurs mains aux oreilles, à cause du tapage des enfants. Peut-être si, nourries de l'extérieur, elles s'étaient trouvées continuellement dans cette pièce à discourir d'une autre époque (« où un honnête allant restait permis », assurait Mélanie), se seraient-elles organisées dans une condition agréable, telle qu'il s'en propose de moins en moins ici-bas. En jacassant elles empilèrent le petit-linge, le short rapiécé, le passe-montagne et le cache-nez de Raymond. Certes, il n'était pas précisément content de partir : il lui semblait qu'il laissait vingt travaux et jeux en plan derrière lui, et il décida par humeur de mordre ses frères. Quand les deux femmes virent l'heure au réveil, elles l'embrouillèrent dans leurs ordres : « Essaye tes moufles et ta camisole. Va jouer. Non, par ici. Gifle ? La paix ». Néanmoins il se donnait de l'importance et se jetait en travers d'elles, lorsqu'elles se rencontraient comme des locomotives, en éclatant de rire. Assurément, Mélanie attendait qu'il ne fût plus là pour soupirer, et tirer d'un carton posé hors de sa portée sur le buffet les prestigieux couvre-chefs, parfois très anciens, qu'elle traînait partout après soi. Belle pinçait le cou de son fils, l'embrassait, elle lui recommandait de ne pas prendre froid là-haut, ou de chercher des gentianes des neiges. Il sautait aux yeux que Mélanie avait le don de rendre Belle semblable à une gosse, bien que la demoiselle fût la gravité en personne. Elles partirent alertement vers la gare, Raymond les précédant, et assez vite elles aperçurent le groupe multicolore de la colonie, sous le jour de la verrière. Dans ce rond, le fils de Belle bondit avec éclat, criant : Durandal ! A la dernière minute, il fallut courir après l'enfant, ce qui écourta les adieux.

Mélanie dit à Belle au retour, sur l'escalier monumental : « Tu dois être plus coquette, et laisser pousser

tes ongles. J'ai téléphoné à ta mère. Elle ne s'oppose pas du tout à ce que tu rentres chez elle. Assez boudé. Tu lui rendras service. Suffit qu'une bonne s'occupe de tes fils. — Pourquoi ne m'avez-vous pas appris ça plus tôt ? se plaignit Belle : j'aurais gardé Raymond ». Mélanie lui tapota les doigts, elle murmura que Raymond se vivifierait à l'air des sommets, outre qu'une discipline lui serait salutaire. « C'est un démon, et qui rêve de déchirer mes voilettes... » — Le croyez-vous foncièrement méchant ? » demanda Belle. Mélanie se dressa sur une marche : « Il est certain que la plupart des enfants ont quelque chose de satanique, les tiens en particulier, qui sont comme l'*habitus* du mal ».

Belle eut un frisson, et elle se souvint que les enfants du groupe ressemblaient à de petits béliers, muets et comme résignés : une idée, aussi bien, qui risquait de tourner au cauchemar. Elle pressa plus fort la taille de Mélanie pendant que la demoiselle, de marche en marche, s'étendait sur l'agencement du restaurant d'A. et l'effet d'une volière au centre de la salle. Belle désirait dormir ; en même temps les paroles de Mélanie la ravissaient.

— Tu vas me faire le plaisir de te reposer, mauviette. Et cesse de te coiffer à la va-comme-je-te-pousse, acheva Mélanie.

Ainsi fut fait. Belle épingla ses cheveux et dormit jusqu'à ce que Mélanie l'éveillât pour sauter dans l'autobus, vers midi.

La mère de Belle tint à s'occuper immédiatement de ses petits-fils. Elle espérait, à force de doigté et même de comprimés de bromure, les améliorer. Belle fut contente de saisir si rapidement le maniement de la caisse enregistreuse, et le système des bobines à rouleaux de papier. Elle constatait que, même dans les périodes les plus troubles, ce monde réserve quelques havres. Très peu d'uniformes d'ailleurs se risquaient dans le restaurant. La mère de Belle avait épousé un homme fortuné, et il reconnaissait lui-même qu'il tenait son restaurant « pour l'art ». Bientôt après son arrivée, Belle s'aperçut que sa docilité ruinait l'estime que son beau-père prétendit d'abord avoir pour elle. Il lui disait : « Votre mère a une autre allure. Vous pourriez être sa fille. Ne vous coiffez plus comme une folle ». Mélanie invitée pour deux mois l'approuvait, et elle affirmait que rares étaient sur la terre les gens capables de comprendre Belle. « Au reste, tranchait la mère, Belle est ainsi : toujours peignée à la six-quatre-deux ».

Tiraillée par ces propos sans grande méchanceté, Belle connaissait pourtant l'approche de la satisfaction. Ce n'était qu'un rais de soleil sur la vitrine, le fumet d'un pâté de grive, ou le cliquetis de l'argenterie contre les verres. Que tout cela paraît neuf.

Mélanie survenait vers neuf heures le soir, pour remplacer Belle à la caisse dans un sourire ininterrompu. Et : « Que dirait-on, demandait-elle, si je portais ma capote en velours rose, garnie de plumes d'autruche noires et roses, brides de moire rose ? » Mélanie vieillissait, en professant que chacun a besoin d'user une sorte de fantaisie, à quoi la sagesse nous conseillait d'opposer d'aimables limites. Belle contait combien il était réconfortant, en rentrant dans l'appartement de sa mère, de trouver ses fils baignés et bien nourris. Pourtant, la présence de Belle les excitait toujours vivement. Ils avaient si peu de respect pour elle que, dix minutes après qu'elle fût là, les meubles étaient démontés, et les murs tendus de serpents et autres cerfs-volants. La mère de Belle en devenait nerveuse. Son mari devait l'emmener chez des amis.

Peu question de Raymond, sauf quand on lui expédiait un colis en Haute-Savoie. Belle recevait des lettres du directeur de la colonie, et personne d'autre n'avait l'idée de parcourir ces pages arrachées d'un cahier. Belle quelquefois, en gagnant l'appartement, les relisait au jour de quelque boutique voilée. Mais une volée de petites pensées l'accaparait aussitôt, et elle se rappelait une réflexion de Mélanie : « Il est à noter que nous possédons des pieds, non seulement pour marcher, mais aussi pour nous prévenir contre les accidents. Chaque soir, dans le couloir de ta mère, je me cognerais à un repli, si mes pieds ne touchaient d'abord l'obstacle. » Et Belle, dans le noir des rues, tout comme Mélanie se faisait aussi prudente qu'une araignée. On rencontrait la douleur par hasard. Elle redoutait maintenant, par une distraction ou un remords inconsidéré, de mettre en branle des puissances déprimantes.

Belle voyait quotidiennement déjeuner à deux pas d'elle, toujours plongé dans un livre, un étudiant aux cheveux d'acajou. Il ne fixait jamais ses regards que sur son « Code-Civil », observa Mélanie, ou sur Belle : mangeant pour manger. La certitude de ses traits tirés obligeait Belle, le plus souvent, à lui retourner une grimace. Ce que l'étudiant dut prendre à la longue pour un sourire ou une avance. « Quelle image de moi suit-il dans la glace ? » songeait Belle. Car, si même elle lui montrait son dos, elle se savait scrutée par le jeune homme.

Toutefois, il était peu probable que ce cadre de nappes et de bouquets paisibles fût illuminé par l'amour, non plus que les rues suivies par Belle la nuit, où elle s'étonnait d'aller avec rapidité, ses raides cheveux flottant, mue par un semblant d'âlacrîté. « Voilà ce que je n'aimerai jamais plus », se disait-elle en considérant les toits et les pavés de sa ville. Pourquoi ? Un soir, elle entendit l'étudiant — il marchait à sa gauche, sans qu'elle pressât le pas, — en un râpeux murmure :

— On dirait que vous n'avez ni mari ni enfants. On dirait que vous avez seize ans.

Une voix secrète en Belle voulait détromper ce jeune homme. Elle craignait de lui montrer l'endroit où elle habitait, tout comme si son beau-père dût paraître sur le seuil, et surtout une porte trop opulente. Il fut dérouté.

— C'est que je suis payée pour avoir de la défiance, dit Belle.

L'étudiant lui prit alors la main, et la conduisit jusqu'aux abords du jardin public. Il parlait d'un ton assez étouffé, en suivant son idée et sans souci vraiment des arguments que pouvait lui opposer Belle.

Belle, deux jours plus tard, consentit à franchir avec lui la grille du jardin. Guidée par cette main chaude, elle se dirigeait avec précaution sur le gravier, qui rappelait la fragilité des têtes d'oiseaux. Puis, à son tour, elle parla :

— J'ai vécu dans le calme, jusqu'au jour où un Polonais est passé devant l'épicerie de mes parents. C'était peu avant l'opération de mon père. Il m'a lancé une rose, ce qui paraît inventé et qui est vrai. Mon père furieux s'opposait au mariage. Mais il est mort sur l'entrefaite, et maman n'a pas eu le cœur de repousser un si beau jeune homme. Ensemble, nous avons voyagé sept ou huit ans (Posen, la Côte d'Ivoire, puis Marseille) et mon mari a fait plusieurs métiers. Maintenant j'ai quatre enfants. Mon mari a disparu.

Belle aurait voulu énumérer d'autres circonstances et déconvenues de sa vie à l'étudiant, ou bien s'étendre sur la clairvoyance et la belle santé de Mélanie ; puis jugea que c'était vain. Soit que son langage fût inespéré ou inattendu pour lui, il tenait ses yeux baissés et les mains à plat sur ses genoux. D'ailleurs, Belle se mit à éprouver pour son immobilité une sorte d'estime.

Mélanie distingua par la suite combien Belle changeait, au mépris des siens et de la ville. « Prends garde surtout de n'avoir pas un autre enfant, » prévenait-elle. C'était aussi l'idée qui terrorisait Belle. Il y avait pourtant une grâce inconnue dans ces jours. « Tu es imprudente, ha la la », reprenait Mélanie. Belle, pour calmer sa vieille amie, dut porter une fois l'un de ses chapeaux, que la demoiselle jalouse finit par lui reprendre.

Belle prélevait de faibles sommes sur l'argent des faux frais de la caisse. Elle était évidemment aimée pour soi seule ; mais il était nécessaire de glisser chaque jour à l'étudiant l'argent de leur chambre. Quand Belle fut persuadée qu'elle ne serait pas mère de ses œuvres, elle l'aima davantage, tout en souhaitant que l'un de ses fils fût plus tard semblable à lui. A peine venait-elle de quitter la caisse, elle s'en allait vers le pont suspendu, bruisant de bicyclettes. Ils avaient déniché dans l'île d'enfance de Belle, à deux pas de la ville, une pension de famille bien oubliée. Belle tentait sans succès de démontrer au garçon les inconvénients qu'ils allaient connaître, et combien leurs rencontres manquaient de logique. Il ne la croyait pas, et il est vrai que les mots de Belle avaient peu de rapport avec la réalité. D'ordinaire, ils s'occupaient d'une souris grise, apprivoisée dans cette chambre, qui ne quittait guère la chemise du jeune homme. La tête naïve de celui-ci, pareille à une boule de feu, empêchait que Belle vît clairement les faits. Il en était de même, hors de la pension, sur le rocher où ils s'étendaient au bord du fleuve. Toujours la même libellule, aux ailes de mica, assaillait une touffe de jonc. De temps à autre, Belle pressentait les complots des siens, mais il y avait autour d'eux un espace d'eau et de tranquillité nettement infranchissable. Beaucoup de gens, semblait-il, connaissaient sans difficulté cette plénitude.

A la dernière seconde, Belle au vol ramassait son sac et son foulard, pour courir sur le pont. Là, elle se retournait en gesticulant vers son ami. Puis, d'un trait, elle s'élançait jusqu'au restaurant.

Une distraction la projetait comme hors de soi, et elle avait cessé de voir les gens se distribuer autour d'elle sous l'apparence d'animaux féroces ou de masques. Un soir Mélanie, qui l'attendait avec reproche, lui désigna un papier de son grand index. Bien entendu, c'était une lettre du directeur de la colonie.

— Ta conduite ne signifie rien quand on a quatre fils, répétait la demoiselle.

Belle reconnut cette vérité. Le directeur l'avertissait, en cinq lignes pleines de mesure, que son aîné avait disparu de l'école qui abritait les enfants.

Peu après, grâce au téléphone, on put se mettre en communication avec cet homme. Une voix de soie apprit à Belle que toutes les recherches entreprises depuis trois jours restaient sans résultat.

— Mais vous comprendrez, acheva le directeur, qu'il nous soit difficile d'agir.

Mélanie déjà dénombrerait les chapeaux et les vêtements à emporter, car la mère de Belle jugeait urgent que les deux femmes partissent pour la Haute-Savoie. Belle ne put dire adieu à son ami, et sa stupeur fut réelle à songer que la veille encore elle franchissait avec lui la grille du jardin public, au risque de s'embrocher. Il y avait dans ce passage de l'apparence du bonheur au malheur, beaucoup moins explicable, une rapidité à quoi Belle s'étonnait de n'être pas mieux faite, et notre plaisir en ce monde n'était probablement que le reflet d'un Plaisir, possible sur quelque autre planète.

N'importe : Belle avait l'impression de rompre avec un état tout à fait supportable. Dès minuit, elles furent dans le train vers des sommets inconnus. Mélanie, fort heureusement, parlait d'abondance. Elle conta à Belle comment son grand-père, une semaine avant l'autre guerre, avait eu les orteils brûlés dans un commencement d'incendie à l'Opéra municipal, bien que le théâtre fît relâche. Belle alors se rappela que nos extrémités sont destinées à nous prévenir des grandes douleurs. Il lui semblait que Mélanie dissimulait on ne sait quoi de cruellement prémédité sous ses mots. A vrai dire, l'adversité qui avait paru se dessaisir de Belle durant deux mois, la reprenait sous sa coupe. De nouveau elle était là, pour imposer à Belle ses suggestions démesurées, par exemple : une vision de mâchoires dévorantes, tournant et grinçant sur le rythme des bielles.

— Comment as-tu pu faire ça ? demanda Mélanie. tes fils devraient passer, comme l'on dit du bon Dieu, avant ta respiration.

Mélanie dans un coin du compartiment, selon les barres de lune, se changeait en figure de proue ou en oracle, et même en aigle posté sur le piédestal d'une vieillesse épaissie de clairvoyance. Belle s'imaginait l'école agreste, dans son écharpe de mélèzes, attaquée par les soldats verts. « Mais pour sûr, en le donnant à

ces gens, tu ne savais pas ce que Raymond encourait », poursuivit Mélanie.

Belle secoua violemment la tête, comme avec répulsion. Dès qu'elle fermait les yeux, elle se sentait précipitée dans une succession de cachots sans réponse. Or, assez vite le jour se leva, et elle se pencha à la portière. Elle entendit Mélanie ratiociner à travers la cadence des roues : « Nos actions indiquent ou non notre caractère. Cela dépend. Un grain de folie à user... Tu te souviens ? Étais-tu trop jeune ? Je payais d'audace en ce temps, et mes chapeaux clouaient le bec de ta grand-mère. Le jour où elle a voulu revendiquer ses droits sur ton grand-père, toutes griffes dehors, en digne épicière, je portais un béret de gros grain drapé en hauteur. Une plume rose retombait sur le côté et encadrait mon visage ».

— Vous deviez être extraordinaire, dit Belle.

— J'avais une grâce copieuse, sans plus.

Belle songeait que pour elle, les choses se passaient d'une manière plus singulière encore que pour Mélanie. Bien souvent elle crut, au cours de ce voyage qui révélait un enchevêtrement de futaies et par moments un frais village surmonté d'un campanile, apercevoir la tache du chandail de Raymond. Mais ce n'était qu'un jeune berger ou un écolier anonyme, vite dérobé par la vitesse sur une passerelle ou dans un champ de millet au soleil. On était fin septembre. A Thonon-les-Bains, un semblant de saison balnéaire s'achevait. Beaucoup de chalets et d'hôtels, sous les dehors du sommeil, se devinaient destinés aux occupants. Malgré tout, quelques musiciens jouaient *Till l'Espiegle* dans la veranda du casino. Mélanie et Belle grignotèrent leur en-cas sur un banc, non loin du lac.

Elles apprirent d'une passante que l'école était isolée sous-bois. Cette femme, qui vendait un journal grand comme un timbre, leur fournit le renseignement d'un air tout chose, et elle tint à les accompagner sur une placette, où stationnait un char-à-bancs de sapin verni très convenable. La journée s'annonçait assez chaude, et rarement les deux femmes avaient eu l'occasion de voir un paysage d'une si noble ordonnance. Mélanie, à mi-flanc de montagne, tira de la sacoche en toile une bouteille thermos, et voulut offrir du café pur au cocher.

C'était un gaillard à boucles blanches, qu'elle toucha dans le dos. L'homme montra sa moustache, refusa le godet, et il questionna :

— Comme ça, vous l'êtes aussi ?

A demi tourné, il tirait à petits coups sur les brides du rouan.

— Quoi ? dit Mélanie.

— Oh, tout le monde sait qu'ils se cachent là-haut, ceux de la colonie. Seulement, motus.

Mélanie eut un sourire de navrement et dit à Belle :

— Invraisemblable quiproquo. Cet homme nous croit plus ou moins pourchassées. Quand je pense que je t'ai tenu le front, sur les fonts baptismaux de Saint-Agricol, à la droite de ton grand-père, coiffée d'une capeline...

Belle compléta en elle-même la description de la demoiselle, emportée par les sonnailles. Jusqu'en vue de l'école derrière sa claire-voie enroulée de liserons, elle ne desserra les dents ni ne leva les paupières. Nombre d'oiseaux voletaient dans les branches, et elle entendit bientôt, à peu près comme s'il s'adressait à une autre, le directeur lui donner sa version des circonstances : le premier en gymnastique — on aurait gagé qu'il s'exerçait à quelque performance. — Raymond ne se mêlait guère à ses camarades, sauf pour les quereller. Cependant l'enfant se montrait zélé aux exercices religieux, et mieux qu'un autre il respectait certaines abstentions et règles. Un matin, à l'appel de son nom, pas de réponse. Non sans prudence et déplaisir, le directeur, un jardinier et une assistante s'étaient mis en devoir de fouiller la forêt alentour. On avait trouvé, au pied d'un sapin, des coquilles d'œufs et un fil de laine beige.

Pendant que le directeur parlait, à plusieurs reprises une porte s'entrouvrit derrière son dos, pour laisser passer une tête vite remplacée : il y avait là comme un jeu de scène triste, qui captivait Belle. Et nul écho de récréation ni de classe. Deux ou trois sarraus ponctuent en silence le fond du jardin. Rien ne saurait expliquer l'absence partout de Raymond, qui creuse le ventre de Belle.

Mélanie enfin décida :

— C'est bon. Nous ferons draguer le lac de la ville, et lancer un message par radio. S'impose aussi une battue à la frontière.

(Encore faudrait-il employer la ruse : des gens bel et bien traqués, sur qui on devait éviter d'attirer l'attention).

Mais, pleine d'allant et de projets à l'allée, Mélanie sentit la fatigue au retour. Belle dut l'aider à étendre ses jambes sur le siège qui leur faisait face et la demoiselle, dodinant d'un côté, ressemblait à une gerbe confuse. Elle assura, si l'on retrouvait Raymond, qu'elle porterait de nouveau certain chapeau de velours bordeaux, bords garnis de plumes d'autruche rose et bordeaux dégradées. Puis elle arrondit ses lèvres et sommeilla.

Belle appréhendait qu'il leur fût difficile de trouver une chambre pour la nuit. A présent, elle se disait qu'elle aurait eu un grand plaisir à voir tous ses fils groupés autour d'elle. Il semblait que ce bruit de grelots et de sabots sous la frange des mélèzes, le crissement des essieux, un goût de dragée dans l'air, ne cesseraient pas. Elle renversa son cou sur le dossier, et le soleil passait sur sa figure.

HENRI RODE.

CHRISTIAN GALI

LE SOLEIL QUOTIDIEN

Le soleil regarde et ne prend rien
il est la bonté douce planeuse
il s'émerveille debout sans relâche
et la terre satisfaite s'enfouit dans le ciel
la mort n'existe pas pour eux
nous sommes les vivants d'un moment
et la joie nous prête son nom
pour que nous connaissions un peu le feu
parce que l'eau est éternelle
nous en parlons en battant des mains
parce que les pierres ont le courage d'attendre
nous les rassemblons et nous les dressons
parce que l'air marie le jour à la nuit
parce que nos corps tiennent beaucoup de place
le monde disponible se consolide
nous sommes faits pour nous répandre.



Le soleil est sans racines
il se pose de tout son poids contre le jour
mais il disparaît sans familiarité
il sépare la lumière des ombres
comme on sépare une couleur d'une autre
mais il ne prend pas parti pour les anges
le soleil est le plus beau géant

il n'est au secours de personne
s'il avait un cœur il serait de mousse
il préfère les enfants aux hommes
il n'a pas de mots pour le dire
le soleil défigure toutes les fenêtres
mais respecte portes et murs
il se baisse pour aller voir ce qui se passe
dans les eaux et sous les herbes
il tire en arrière ce qui s'accroche à nous
la pluie ne le mouille pas
il colore les mouches sans préférer les fleurs
il déterre les veines de la campagne
et teinte de douceur les villes
il est absolument impossible de l'ignorer.

PAROLÈS A UNE FEMME

Nous sommes unis comme l'eau et la soif
et il y a autant de force d'un côté que de l'autre

Nous avons bien le temps d'écouter
le tintement de cœur de la ville
comme les causeries du ciel et de la mer
nous ne serons jamais des étrangers pour elle

Le soleil s'établit dans le jour qui commence
et notre amour ne s'en aperçoit pas

Comme un couteau partage un fruit
le jour sans savoir va nous séparer
il y a des hommes et des femmes qui nous ressemblent.

UN HOMME UNE FEMME

*Je t'aime et je ne peux m'empêcher de te le dire
comme je te répète que nous sommes très jeunes
qu'il n'y a pas d'anges pour nous protéger
que notre enfance est déjà recouverte par la rouille
qu'il est téméraire de croire que nous allons durer
je t'aime et je te demande de m'éclairer
parce que tu existes doublement
devant moi ordonnée comme un spectacle
et dans mon sang comme un feu exigeant.*

UNE BARQUE DANS LA MAIN

*L'essentiel pour moi est d'être bienveillant
de devenir exactement le contraire de l'indifférence
de ne plus bourrer mes poches de paroles
mais plutôt de déchirer celles qui dorment
je voudrais seulement me transformer en homme
j'ai l'âge de tous les désirs et celui de l'amitié
je suis prêt à ne pas abuser des jours à vivre
la mer n'abandonne jamais le rivage
elle est éternellement tenace
je serai humainement compréhensif.*

EPOUVANTE DU POISSON

*Il y a dans la mer des clairières idéales
ou tous les poissons se réfugient pour conspirer
ils se souviennent du passé
et composent une légende favorable*

*Le poisson turbulent s'interroge
son cœur éclate de colère
il invente une grande méfiance*

*La mer distraite sans honte laisse faire
le menu poisson des eaux près du ciel
est seul à connaître le plein danger*

*Bienheureux le poisson des grandes profondeurs
il dessine un requin plus vif autoritaire
il imagine la baleine avec de plus grands yeux
il plaint sincèrement le peuple des sardines*

*Le poisson s'attendrit et s'abandonne
au rêve grandiloquent du déluge.*



VOISINAGE DE L'OISEAU

*L'eau compose des jeux pour l'oiseau
elle l'attire et ne le retient pas
l'eau considère l'oiseau comme un fruit de l'air
et le voit sans défauts*

*L'oiseau s'éblouit du monde et chante
souvent il revendique une pluie tiède*

*Ni le jour ni l'été ne sont à conquérir
l'oiseau le sait l'eau le confirme
cela s'appelle se comprendre*

Dans les mains de l'eau l'oiseau est comme un fils.

OASIS

*L'oasis est une cage d'eau interrogée
absolument sans désir pour les voyages*

*L'oasis est un relai dans l'ignorance
des réponses de l'eau aux préférences de la terre*

*L'oasis n'a pas de réverence à faire au ciel
car il sait que la mer autorise sa table
et il engage avec bonheur ses arbres domestiques.*

APOEME DE LA BAIGNEUSE

*La présence de la baigneuse dans un quartier des eaux
rend le ciel plus incrédule encore
qu'elle soit blanche ou noire peu importe
il s'agit d'une femme seule
que la lumière pourrait sans doute émanciper
Les baisers de l'eau sont enfantins
La baigneuse croit au soleil venu de loin
et réveille l'eau plus proche
ils ne sont pas plus pudiques l'un que l'autre
Sans préférence pour le caillou ou pour la femme
l'eau ne sait pas séparer vivre et mourir
L'eau oublie de donner la baigneuse à l'homme.*

CONDITION DU LAC

*Parfois l'eau sans défauts jette sa main ouverte
et s'assure avec aisance de son pouvoir
sa vaste obole offre l'asile à nos étoiles
son œil ouvert prend appui sur la montagne
l'eau s'installe comme une horloge magistrale
et se flatte de susciter une ovation
Le paysage s'arrondit la chair de l'eau
emplit son urne comme un piège avant le jour
Patience de l'eau comme un plain-chant fier de sa race
tourne ta meule tu es illustre sois ravie
le lac est un grand texte en l'honneur de ton œuvre
nous sommes attentifs nous les poètes neufs.*

CHRISTIAN GALI.

POÈMES

AU CIEL

*Pur azur, noblesse
de mon cœur. Toi seul, cercle très haut
inaccessible à mes lèvres, tu donnes paix et calme
à mon cœur agité des présentes années. [pleins
A la récente histoire de ma jeunesse, joyeuse encore
et déjà douloureuse, mon sang s'agite, parcourt sa
[prison
et, rouge d'obscur beauté, assaille le faible
mur de ma poitrine, demandant à te voir,
ciel heureux qui rutille au matin,
t'élèves tout entier, et majestueux domines
mon front clair où mes yeux te baisent.
Puis tu déclines, oh don pur et serein de la hauteur,
ciel intouchable qui toujours réclames, inlassablement,
[mes baisers,
comme de chaque mortel, virginal, tu les sollicites.
Par toi seul mon front survit au choc impur du sang.
Combattu intérieurement par la présence douloureuse
[et féroce,
souvenir impie de tant d'amour et tant de beauté,
une longue épée tendue comme le sang parcourt
mes veines, et toi seul, ciel agreste, intouché,
donnes le calme à cet acier sans trêve qui me dresse
[dans le monde.*

Descends, descends doucement pour moi et apaise ma
[vie.

Fais-toi doux à mon front comme une main tangible
et que j'entende comme un tonnerre adouci une voix
d'azur, sans nuages, qui clame longuement dans ma
[chevelure.

Plongé en toi, baisé par l'azur puissant et maternel,
que mes lèvres perdues dans ta céleste lumière épurée
soient effleurées par toi au méridien, et que mes yeux
ivres de ta pensée sidérale t'aiment,
tandis qu'ainsi peigné suavement par le souffle des
[astres,
je recevrai dans mes oreilles l'aveu du seul amour qui
[ne meurt pas.

(Sombra del Paraiso)

DESTIN DE LA CHAIR

*Non, ce n'est pas celà. Je ne vois pas
de ciel, de l'autre côté de l'horizon.
Je ne contemple pas d'yeux tranquilles, puissants,
apaisant les eaux féroces qui brament ici.
Je ne vois pas cette cascade de lumières descendant
d'une bouche à un cœur, à des mains molles,
finies, avides de contenir le monde.*

*De toutes parts je vois des corps nus, fidèles
à la lassitude du monde. Chair fugace, sans doute
née pour être étincelle de lumière, s'embraser
d'amour, puis être le néant sans mémoire, la belle
rondeur de la lumière.
Et qui est là, là, fanée pour l'éternité,
et se succède, constante, toujours lasse.*

*Inutile qu'un vent lointain, de forme végétale, ou une
[langue,
lèche longuement, lentement, son volume, l'affile,
le polisse, le caresse, l'exalte.
Corps humains, roches lassées, masses grises
qui sur le rivage de la mer toujours avez conscience
que la vie ne finit pas, non ; elle se transmet.
Corps qui demain répétés, infinis, roulez
comme une écume lente, sans illusion, toujours.
Toujour chair de l'homme sans limites. Toujours roulés
de là-bas, d'un océan sans origine qui envoie
ondes, ondes, écumes, corps lassés, bords
d'une mer sans fin, toujours haletants sur ses rives.*

Tous, multipliés, répétés, successifs, amoncele la chair,
la vie, sans espérance, monotonement égaux
sous les cieus hostiles, impassibles, renaissants.
Sur cette mer de corps qui déferlent ici, s'échouent
brusquement et menacés de mort demeurent sur ces
[plages,
on ne voit pas, non, cet esquif rapide, cet agile voilier
qui d'une quille d'acier déchire, fende,
ouvre un sang de lumière et s'échappe rapide
vers le profond horizon, vers l'origine
dernière de la vie, les confins de l'océan éternel
qui déverse sous forme humaine
ses corps gris. Vers la lumière, vers cette échelle
[ascendante de reflets
qui d'un cœur bienveillant monte vers une bouche,
vers des grands yeux absolus, des yeux qui contemplent
[sans fin,
vers des mains muettes, finies, qui emprisonnent,
où toujours si las, toujours vivants, nous naissons à
[jamais.

(Sombra del Paraiso)

CE N'EST PAS ASSEZ

*Mais ce n'est pas assez, non, pas assez
la lumière du soleil ni sa chaude haleine.
Ce n'est pas assez l'obscur mystère d'un regard.
A peine suffit un jour la rumeur de feu des bois.
J'ai connu la mer. Mais ce n'est pas assez non plus.*

*Au milieu de la vie, au fil des étoiles elles-mêmes,
mordantes, toujours douces sur leurs bords inquiets,
j'ai senti mon front s'illuminer.
Ce n'était pas tristesse, non. Triste est le monde ;
mais l'immense joie envahissante de l'univers
a régné aussi sur mes jours pâles.*

*Ce n'était pas tristesse. Un lointain message
d'une invisible lumière ébauchait des lèvres
dans les airs, sur de pâles ondes,
ondes d'une mer intangible à mes mains.*

*Un nuage pesant, nuage peut-être chargé de pensée
[sidérale,
s'arrêtait sur les eaux, passager au-dessus de la terre,
peut-être message céleste d'univers éloignés
qui un instant arrête son pas dans l'éther.*

*Je vis se dessiner un front,
un front divin : fendu d'une ride lumineuse,
il traversa un instant plein d'une sombre pensée.
J'y vis passer un éclair violet, je vis des yeux
briller chargés d'un infini chagrin,
et je vis s'éloigner le nuage, dense, sombre, compact,
silencieux, vers le couchant méditatif et sans barrières.*

et sentant ta chaleur, doucement couché sur ton flanc,
contempler l'azur, la radieuse espérance,
la promesse de Dieu, le front plein d'amour pressenti.
Comme il ferait bon depuis toi, ta chaude chair robuste,
regarder les ondes pures de la divinité bienfaitrice.
Voir la lumière poindre à l'orient, et dans le nuage
[gonflé d'orage
contempler un instant le pur étincellement du front
et ces immenses yeux bienfaiteurs [divin,
où le monde soulevé veut entier se mirer,
et se bercer en un va-et-vient de mer, de mer toute
chiffre d'étoiles, d'astres, de soleils, [sidérale,
tandis que résonne la musique universelle, devenue un
[front pur,
amour radieux, belle lumière, félicité sans bords.

Ainsi, mère chérie,
tu peux bien savoir — tu le sais, je sens ton secret
[baiser de sagesse —
que la mer ne suffit pas, que les bois ne suffisent pas,
qu'un sombre regard plein d'humain mystère
ne suffit pas; que l'amour, mère, ne suffit pas,
comme ne peut suffire le monde.

Mère, mère, sur ton beau sein
tendrement couché, laisse-moi te dire ainsi
mon secret; regarde ma larme
te baiser; mère qui encore me nourrit,
mère dont la profonde sagesse me soulève en offrande.

(Sombra del Paraíso)

LE MORIBOND

I

PAROLES

Il disait des paroles.

Je veux dire des paroles, encore des paroles.

Espérance. L'amour. La tristesse. Les yeux.

Et il disait des paroles ;

tandis que sa main légèrement débile sur la toile vivait
[encore.

Paroles qui furent gaies, furent tristes, furent
[souveraines.

Il disait remuant ses lèvres, il voulait dire ce signe-là,
ce signe oublié, celui que savent mieux dire deux lèvres,
non, deux bouches qui fondues dans leur solitude le
[prononcent.

Il disait à peine un signe léger comme un soupir, disait
[un souffle,
une bulle d'air ; disait une plainte et ses lèvres
[devenaient muettes,
tandis que les lettres teintes de carmin dans sa bouche
scintillaient très faibles et mouraient enfin.

Alors quelqu'un, je ne sais qui, mais ce n'était pas un
[humain,
quelqu'un posa ses lèvres sur les siennes.

Et releva une bouche où resta seule la chaleur donnée,
les lettres tristes d'un baiser jamais dit.

II

LE SILENCE

*Il regarda, regarda pour la dernière fois et voulut
[parler.
Des lettres floues sur ses lèvres apparurent.
Amour. Oui, j'ai aimé, beaucoup aimé.
Il leva sa faible main débile, sa main sagace, et un
[oiseau
vola soudain dans la chambre. J'ai beaucoup aimé disait
[encore le souffle
Par la fenêtre noire de la nuit les lumières mettaient
[leur clarté
sur une bouche qui ne buvait plus que d'un deuxième
[sens épuisé.
Il ouvrit les yeux. Il porta sa main à sa poitrine et dit :
Ecoutez-moi.
Nul n'entendit rien. Un obscur sourire, comme un
[voile, posa son doux masque
sur le visage, l'effaçant.
On entendit un souffle. Ecoutez-moi. Tous, tous
[tendirent une fine oreille.
Ecoutez-moi. Et l'on entendit pur, cristallin, le
[silence...*

LE MORT

*Sous la terre le jour
s'obscurcit. Oiseau étrange,
oiseau en haut de l'arbre tu chantes pour un mort.
Sous la terre je dors,
autre racine de cet arbre que je nourris de moi en
[secret.
Tu ne pèses pas, arbre puissant et terrible qui jaillit
[dans l'air,
qui naît de mon cœur avec une ferveur urgente
pour te montrer et t'ouvrir en riantes ramures
où chante maintenant un oiseau, vivace sur mon cœur.*

*Belle vie claire d'un arbre haut porté
sur cette même terre qui un jour fut un homme.
Un corps, corps complet qui vit encore, ne dort pas, ne
[dort jamais.
Aujourd'hui il veille en un arbre lucide qu'un soleil
[ardent traverse.*

*Amis, je ne suis ni mémoire ni oubli. Joyeux je monte,
léger, bruisant, par un tronc vers la vie.
Amis, oubliez-moi. Ma tête chante toujours,
sous un ciel continu, légère, dans l'espace.*

(Nacimiento Ultimo)

AU SOMMEIL

I

*Image douce de l'espérance,
étincelle durable de l'éternelle joie,
calme divinité qui lumineuse combats
avec l'obscur douleur de l'homme.*

*Je te connais. Tu es blanche et propages
dans les bras de ton maître de l'instant
l'éternité, si brève,
si infiniment belle sous tes douces ailes.*

II

*La nuit courbe entièrement
son gouffre sinueux au-dessus des grands yeux,
ouverts, sans étoiles, images d'un monde obscur.
Qui contemple, dans des yeux éveillés, de présentes
ombres, des oiseaux volant avec des plumes sourdes et
[des échos
de plaintes lointaines longuement gémissantes,
qui gémissent obscurément vers ce ciel immobile ?
[qui ?*

Quel ultime cri, quel couteau final déchire cette
[hauteur,
jet de sang de quel monde ou de quel destin,
de quelle onction perdue et si lointaine qui se hausse
et brise son torrent sur le front éveillé ?

Le corps dans l'insomnie dérive
sur les eaux obscures qui veillent,
ondes épaisses et douces qui blessent les bords
de ce vase dolent au cri éveillé.

Je sais qui chante, obscur riverain du sommeil,
limpide rive intacte où des fleurs immenses
ouvrent leurs lèvres et envoient de silencieuses
[chansons,
tandis que la lune fait poindre sa magie assourdie.

Dites-moi, mortels ivres d'un sommeil vapoureux
qui simule un nuage sur vos fronts clairs,
dites-moi cet oiseau volant qui vous conduit
sur ses plumes molles, entre ses ailes pures.

Faites-moi voir ce toucher très vif,
cette face d'astre qui vous contemple au passage,
ce baiser de lune, de passion, de quiétude,
qui, dans un sourd murmure d'étoiles, vous consacre.

Vous êtes des amants. La lumière généreuse s'incline.
Les cieux sont cantique, et une main donne
une promesse lucide, constellation nouvelle
pour les doux yeux fermés par le sommeil.

*Ivres de vin peut-être, ou de science, d'univers,
vous êtes maîtres d'un secret que le veilleur désire.
Un firmament vibre hermétique sur votre front,
avec toutes ses étoiles vives allumées.*

*Que fragiles résonnent les murmures du monde,
lointains résidus tristes, résidus encore éveillés.
Tout est sommeil ! Tout est oiseau ! Tout, oh tout est
[enfin le ciel !*

III

*Mais toi blanche déesse propice,
lisse image de vie durable,
immense corps corps suave qui dans mes bras réclames
mes baisers. Pavot, allégresse !*

*Toi, généreuse d'une vérité d'un instant
qui dérobes le cœur de l'homme
pour le plonger dans la lumière ténébreuse où
[s'entendent
seulement tes paroles que nul ne se rappelle au réveil.*

*Toi, image de l'amour qui détruit la mort,
toi, nacre brillante de mes mers continues ;
belle épouse de l'air, de la lumière, de l'ombre ;
Cède, oh cède un instant
dans tes beaux jardins la mystérieuse fleur que ton bras
[me tend !
Avance ton pied : ta cuisse toute lumière m'éblouit ;
et offre-moi ce parfum exaltant de ton corps
qui ensorcelle les hommes fatigués de jour.*

*Bois, bois à l'amour que tu propages ;
 donne-moi, donne-moi ton sommeil, ensommeillée qui
 [veilles.
 Couche-toi près de moi sur ce lit, non d'épines mais de
 [cantiques,
 et que fondu en ton sein je sois le monde dans la nuit.*

VICENTE ALEIXANDRE.

(Traduction de SUZANNE BRAU,
 revue par ROJO Y LEON).

Vicente Aleixandre est né à Séville, mais, de l'Andalousie, ce n'est que le souvenir de l'enfance passée à Malaga, qui éclaire, par instants, son œuvre poétique. Sa formation, universitaire et littéraire, est toute madrilène.

Son premier livre *Ambito*, est plein de poèmes qui suggèrent à peine une sensation, un paysage, et s'évanouissent. Mais déjà, cependant, se note dans ce livre une préférence pour le grand paysage, simple et immense, qui caractérisera l'œuvre postérieure. On y voit naître la tendance vers la transmutation des formes et des êtres de la Nature, qui prédominera plus tard.

Le livre *Espadas como Labios*, la plus révolutionnaire de ses œuvres, ressortit au surréalisme. L'image détachée du réel, onirique, fulgurante, est irréductible au dédoublement sur deux plans parallèles. (réel, métaphore), qui rend si claire l'œuvre de Gongora.

Après *Espadas como Labios*, livre agité comme un remous, les eaux se calment et paraît *La Destruccion o el Amor*, livre d'une parfaite unité, d'une limpidité et d'une intensité surprenantes. Il y a là une totale rénovation des moyens d'expression qui, imitée, a déjà définitivement influencé la poésie espagnole.

Dans *Sombra del Paraiso*, il semble que cette force expressive, comme glorifiée, soit devenue encore plus radieuse et impressionnante. La terrible sécheresse du livre précédent, est maintenant adoucie par la grâce.

Comme Jorge Guillen, Aleixandre crée un monde paradisiaque ; seulement, tandis que celui de Guillen est jubilation, celui d'Aleixandre est douloureux et pathétique. Dans ce monde, les êtres, joyeux ou irrités, sont transmutés, et l'image n'est plus une équation, mais une transfusion de termes ; c'est une force puissante qui soulève, bouleverse la réalité : puissance de l'amour, de la mer, de la mort.

RÉVOLTE SURREALISTE ET DÉRÉALISATION

La déréalisation est toujours, chez les surréalistes, le fruit d'une expérience, et n'utilise le discours que pour le nier, en prenant le contre-pied de ses lois constitutives. Elle ne résulte jamais d'un ordre de raisons. Elle met en lumière, en dehors de toute logique, cette tension essentielle qui coïncide avec la prise de conscience de l'homme total, de l'homme tel qu'il est. Bien que le climat en soit différent, et plus esthétique qu'éthique ou religieux, l'expérience surréaliste a quelque analogie avec celle de Kierkegaard. Kierkegaard découvrit la subjectivité par sa révolte contre le Système, en se refusant à être une de ses parties, un de ses moments. Or, le système hégélien s'était déshonoré en voyant dans l'homme politique (et, à un certain moment, en Napoléon) le philosophe même. Au moment où naît le surréalisme, le discours humain s'est également déshonoré par une justification dérisoire de la guerre, une complaisance abjecte pour des valeurs auxquelles, malgré un drame et des souffrances que l'on juge plus commode d'oublier, on se contente de revenir. Des moralistes de salon, et qui n'ont jamais quitté les salons, au nom de la propriété, de la convenance et du bon ton, interdisent l'amour et la vie à ceux qui reviennent de la mort. Alors, après l'intermède Dada, fruit d'une négation où ne s'exprime guère que l'ironie désabusée d'une première fatigue, et dont, dès 1921, s'annonce le déclin, éclate la révolte surréaliste. La faculté de nier s'y exprime avec une violence sans précédent. On ne veut, à la lettre, plus rien entendre. L'homme établit ses revendications au niveau de l'immédiat, et sans se soucier des nécessités de la logique. On revient aux sources mêmes du désir, qui s'érige en norme suprême. Certes, il s'agit bien encore d'un élargissement de la conscience, d'une tentative, devant la puissance technique de l'homme, dont la guerre a révélé à la fois l'étendue et la mauvaise orientation, d'élever la conscience des fins à la

hauteur de la conscience des moyens. Mais cela ne va pas sans une protestation véhémement contre les nécessités auxquelles, précisément, la conscience des moyens asservit l'homme. Les refus et les colères surréalistes s'adressent, de façon élective, à la justification des moyens, au tristement célèbre « il faut bien en passer par là ». Et c'est ainsi, pensons-nous, que le surréalisme est conduit à s'élever contre le logos rationnel, contre la structure immanente aux choses, à passer du refus du discours des hommes au refus de ce discours qui constitue le Monde de la perception et de la science. Le surréalisme aperçoit du reste que ces discours ne sont en fin de compte qu'un seul et même discours : « La médiocrité de notre univers, se demande en effet Breton, ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? » (1). Et, dit-il encore « qu'est-ce qui me retient de brouiller l'ordre des mots, d'attenter de cette manière à l'existence toute apparente des choses ? » (2). On voit ainsi pourquoi Breton n'a jamais pu consentir à se faire de l'action une conception proprement politique, pourquoi, chaque fois que des difficultés rencontrées l'ont contraint à choisir entre efficacité pratique et poésie, il a choisi la poésie. C'est avant tout pour éviter ces « justifications » dont la littérature de guerre avait fourni de si abaissants exemples, dont l'éducation répressive est remplie, et ces recettes, ces procédés dont l'acquisition est inséparable de tout apprentissage. Rimbaud disait déjà : « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai jamais ma main » (3). Le surréalisme écrivant : « Et guerre au travail » (4) suit Rimbaud sur ce point.

Ainsi le désir, subordonné par la technique à la mesure et aux lois de ses pouvoirs efficaces, revient à son projet, enfantin et premier, de déréalisation. Ceux qui veulent voir dans la révolte surréaliste quelque satanisme diront ici qu'après s'être révolté contre le Dieu père, dont l'image est toujours liée à celle du père effectif, donnant à l'enfant des ordres contraires à ses désirs, le surréalisme se révolte contre le Verbe tel que l'entend Malebranche, c'est-à-dire contre l'ordre même qui est celui des choses. L'identité, dans les deux cas, du mot « ordre » est riche de signification, et Kant a bien montré que, pour être hypothétique (si tu veux ceci, fais cela), l'impératif technique n'en est pas moins, pour la volonté, un impératif. En effet la raison, si, en un sens, elle est intérieure à l'homme, si elle constitue pour l'homme

(1) A. Breton. — *Introduction au discours sur le peu de réalité*. — Gallimard, 1927, p. 31 (repris in: *Point du jour*, p. 25).

(2) Ibid, p. 32 (et, in: *Point du jour*, p. 26).

(3) Arthur Rimbaud. — *Une saison en enfer*. Mauvais sang.

(4) Numéro 4 (15 Juillet 1925) de la *Révolution Surréaliste*.

un pouvoir d'émancipation et de critique à l'égard de toute autorité s'imposant arbitrairement à lui, si, dans la technique même elle apparaît comme un instrument au service de ses besoins, demeure étrangère à l'homme dans la mesure où celui-ci, à la recherche de son unité, coïncide avec son désir. La raison se confond avec les lois des choses qui s'imposent à nous et auxquelles il faut se soumettre, elle prend le visage de l'extériorité, ce pourquoi Descartes disait que toute compréhension rationnelle est passion. La raison devient ainsi ce qui irrite notre impatience. Elle est par essence détour, et suppose la conduite du détour. Si je veux entrer dans une pièce dont la porte s'ouvre vers moi, il me faut, pour ouvrir cette porte, faire d'abord un pas en arrière et donc, pour satisfaire mon désir, aller en un sens inverse du sien. La pure activité de désir, ce serait ici la colère qui se proposerait de briser la porte en se ruant contre elle. Il n'est pas douteux que le surréalisme ait parfois préféré, au détour de la raison, la violence de la colère, c'est-à-dire l'authenticité du désir pur. Encore ne faudrait-il pas croire qu'il ait en ceci, choisi l'absurde : il veut seulement ne pas laisser le désir humain se perdre et s'oublier dans les méandres d'une patience qui, on le voit tous les jours, finit par priver l'action de son but, fait dériver l'admiration sur la technique, et le sacré sur le politique. « Qui sait, se demande au contraire Breton, par là je contribuerais peut être à ruiner ces trophées concrets, si haïssables, à jeter un plus grand discrédit sur ces êtres et ces choses de « raison » ? Il y aurait des machines d'une construction très savante qui resteraient sans emploi ; on dresserait minutieusement des plans de villes immenses qu'autant que nous sommes nous nous sentirions à jamais incapables de fonder, mais qui classeraient, du moins, les capitales présentes et futures. Des automates absurdes et très perfectionnés qui ne feraient rien comme personne, seraient chargés de nous donner une idée correcte de l'action (5). » La haine de Breton pour les machines s'exprimait déjà dans *Poisson soluble* : « nous amenons à grand frais au fond des eaux les machines qui ont cessé de servir, et aussi quelques autres qui commençaient à servir, et c'est un plaisir que de voir la vase paralyser voluptueusement ce qui fonctionnait si bien. Nous sommes les créateurs d'épaves... Nous prenons place au poste de commandement aquatique de ces ballons, de ces mauvais navires construits sur le principe du levier, du treuil et du plan incliné. Nous actionnons ceci ou cela, pour nous assurer que tout est perdu » (6).

« Tout ce que le cœur désire peut toujours se réduire à la figure de l'eau », a dit Claudel. Et Gaston Bachelard, qui

(5) A. Breton. — *Introduction au discours sur le peu de réalité*, pp. 34-35 (In : *Point du jour*, p. 29).

(6) A. Breton. — *Poisson soluble*, pp. 100-101.

cite cette phrase, remarque que Claudel rêve de trouver au sein de la Terre « une véritable eau essentielle, une eau substantiellement religieuse ». « Ce lac souterrain rêvé par le poète visionnaire donnera ainsi un ciel souterrain » (7). Il n'est pas douteux que, chez Breton, le monde de l'eau ne soit aussi, à bien des égards, l'objet d'un espoir fondamental. Non que l'eau soit ici liée (comme, selon Bachelard, c'est souvent le cas) à la purification. Elle l'est plutôt à la fluidité du désir, et oppose au monde d'une matière solide dont les objets se peuvent construire en machines, un monde parent de notre enfance, où ne règnent point les contraignantes lois de la raison. Cette eau se manifeste sans cesse, et sous mille formes différentes, dans les écrits les plus spontanés de Breton. Le premier texte de *Poisson soluble* (8) nous parle de fontaine magique, d'oiseaux de mer, de rosée du soir, de sueur des astres, de poisson-nacelle, de rivière de fleurs, de navires se couchant dans la tempête d'argent, de l'écho des pluies et de celui des larmes, du bord des nuages et du bord des îles, des bêtes de l'eau, d'une femme mirant ses pieds dans une flaque d'eau d'hiver, d'une cascade s'interposant entre le théâtre de ma vie et moi, de mers où l'on plonge et dont on ramène la branche de corail du sang; et Breton écrit de façon significative: « A présent elle dort, face à l'infini de mes amours, devant cette glace que les souffles terrestres ternissent. C'est quand elle dort qu'elle m'appartient vraiment ». Ainsi, pour être possédé par le désir, le monde doit être privé de la dureté de sa structure physique, la femme de la dureté de sa structure consciente; le rêve déréalise le monde, le sommeil soustrait la femme à l'empire de cette raison qui, dans la veille, donne à sa conduite une cohérence calculée, et de ce fait exclut l'amant, et ses exigences sans frein.

Nul sans doute n'est allé aussi loin que Dali dans la voie de ce désir déréalisant et possessif. Comme Breton, Dali aperçoit la parenté entre l'eau et la fluidité de l'objet que le désir assimile. Vantant le « modern'style » de l'architecture 1900, il y perçoit les « ondulations dures de l'eau sculptée », la « sculpture des reflets des nuages crépusculaires dans l'eau, rendue possible par le recours à une immense et insensée mosaïque multicolore et rutilante, des irisations pointillistes de laquelle émergent des formes d'eau répandue, formes d'eau se répandant, formes d'eau stagnante, formes d'eau miroitante, formes d'eau frisée par le vent »... etc. Dès lors Dali essaie de substituer, dans les arts plastiques, à une émotion dont le principe serait encore à chercher dans les lois propres au sens de la vue, et donc, en quelque manière, dans la raison, une émotion gustative liée

(7) Gaston Bachelard — *L'eau et les rêves* — José Corti, Paris, 1942, p. 203.

(8) A. Breton. — *Poisson soluble*, pp. 77 à 83.

à ce que le désir humain a de plus primitif, de plus négateur de son objet, de plus irrationnel: la faim. Dali nous parle de la beauté « comestible » de l'architecture modern'style. « La base molle de cette colonne semblé nous dire: mange moi », écrit-il. Il note, parmi les caractéristiques générales du phénomène: la « dépréciation profonde des systèmes intellectuels », l'« inconscience esthétique totale », la « haine de la réalité », l'« éclosion majestueuse aux tendances érotiques-irrationnelles inconscientes », et, après avoir rêvé de grottes où l'on pénétrerait « par de tendres portes en foie de veau » conclut: « La beauté sera comestible ou ne sera pas » (9). On peut expliquer par cette esthétique le caractère visqueux et irrationnel des fameuses structures molles de Dali, et par exemple de ces montres qui semblent s'étaler et couler à la façon de fromages trop faits (10): il est clair qu'en ceci, selon la loi du désir-faim qui ne peut posséder qu'en détruisant ce qu'il désire, l'objet est amené à se nier lui-même pour se mieux offrir à nous: la montre molle, en se faisant semblable à un camembert, nie son essence de montre, puisqu'un objet mou ne saurait comporter un mécanisme d'horlogerie. L'objet mou est la négation de toute machine, et par là de toute technique physicienne.

Dali est pourtant le seul à avoir strictement lié la déréalisation à l'essence digestive et, comme il le dit, « cannibale » du désir humain. Certes, chez tous les surréalistes, la déréalisation, comme la révolte, n'est qu'un moyen. Il s'agit pour l'homme, et l'homme tout entier, fait d'appétit autant que de raison, d'affirmer son unité et la totalité de ses droits. Mais le désir, tel que l'entendent les surréalistes, est souvent moins possessif que curieux et ravi: le monde des merveilles, auquel doit nous conduire la poésie, ne se réduit pas à l'île de sirop et de nougat chère aux enfants gloutons et sages. Il nous promet des extases plus révélatrices. Dès lors, le surréalisme doit, pour déréaliser le monde de l'action quotidienne, comporter d'autres techniques que celle de la fluidification. Ces techniques ont, le plus souvent, recours à la surprise et au dépaysement: elles amènent l'objet à rejeter son propre sens en décevant notre attente habituelle. La guitare à épaulettes ou l'ultra meuble (tabouret dont les pieds sont des jambes féminines) de Kurt Seligmann, le fer à repasser hérissé de pointes de Man Ray (11) sont bien, avant tout, des objets détournés de leur sens, rendus impropres à leur finalité technique pour laisser apparaître cette finalité sans fin qui, selon Kant, est le propre de la beauté. Breton nous rappelle ici l'exemple de Marcel Duchamp « allant

(9) Salvador Dali. — *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern'style* — In *Minotaure*, numéros 3-4 (1933).

(10) Voir par exemple: Salvador Dali. — *La conquête de l'irrationnel*. Editions surréalistes, Paris, 1935, planche 8.

(11) V. la reproduction de ces objets in: *Dictionnaire abrégé du surréalisme* — Galerie des Beaux-Arts, 1938, pp 12, 13 et 28.

quérir des amis pour leur montrer une cage qui leur apparaissait vide d'oiseau et à moitié remplie de morceaux de sucre, leur demandant de soulever la cage qu'ils s'étonnaient de trouver si lourde, ce qu'ils avaient pris pour des morceaux de sucre étant en réalité de petits morceaux de marbre que Duchamp, à grands frais, avait fait scier à ces dimensions » (12). Pour ma part, je me suis toujours plu à reconnaître en ce tour un exemple provoqué de cette déception devant le réel dont je demeure convaincu qu'elle est à l'origine de toute démarche métaphysique. Et l'on sait combien Breton est sensible à la beauté de la philosophie de Berkeley qui, niant l'existence de la matière, est une philosophie de la déréalisation (13). Mais alors que le métaphysicien subit la déception de ce que Breton appelle le « peu de réalité », et tente d'établir sur des bases solides le monde qu'il sent lui échapper, le surréaliste tente volontairement de provoquer l'effondrement du donné. Il tend à produire une « crise fondamentale de l'objet » (14), à « dépayser la sensation » (15) et cette tâche de désintégration est la première qu'il propose à ce qu'il nomme la poésie. Voyez le cas, dit Breton, « que la poésie fait du possible, et cet amour de l'invraisemblable. Ce qui est, ce qui pourrait être, que cela lui paraît insuffisant ! Nature, elle nie tes règles ; choses, que lui importent vos propriétés ? Elle ne connaît de répit tant qu'elle n'a pas porté sur tout l'univers sa main négativiste » (16).

L'étude de tous les procédés par lesquels la poésie surréaliste tend à déréaliser le monde par la rupture des rapports logiques que l'on peut découvrir entre ses objets, et à l'intérieur même de ses objets (un objet n'est en effet qu'un ensemble de qualités liées entre elles par des rapports constants, de véritables lois) nous persuaderait aisément que, pour les surréalistes, nous ne saurions retrouver la conscience première, et comme enfantine, où se manifeste le rapport originel de l'esprit et des choses, si, d'abord, nous n'avons entrepris de détruire les résultats de cette solidification rationnelle et verbale de notre expérience, qui tient à la plupart des hommes lieu de réalité. Le langage, où s'est cristallisée la raison, va donc être mis à rude épreuve, et l'on applaudira tous ceux qui, avant le surréalisme, ont trouvé en ses phrases un sens para-logique : ainsi Jean-Pierre Brisset prétendant que « toutes les idées énoncées avec des sons semblables... se rapportent... dans leur principe à un même objet », et concluant (si l'on peut parler ici de conclusion) des mots « les dents, la bouche » que les dents bouchent l'entrée de la bouche (les dents la

(12) A. Breton. — *Les Pas perdus*, pp. 197 et 198.

(13) V. par exemple: A. Breton — *Nadja* p. 116.

(14) A. Breton. — *Position politique du surréalisme*, p. 125.

(15) Ibid. p. 138.

(16) A. Breton. — *Introduction au discours sur le peu de réalité*, pp. 27 et 28, et in: *Point du jour*, p. 22.

bouchent), que les dents sont l'aide, le soutien en la bouche (l'aide en la bouche), etc. (17). Picabia, autrement conscient, il va sans dire, de la portée de ses découvertes, est loué pour avoir « été le premier à comprendre que tous les rapprochements de mots sans exception étaient licites et que leur vertu poétique était d'autant plus grande qu'ils apparaissaient plus gratuits ou plus irritants à première vue » (18). La folie elle-même est appelée à l'aide : après avoir rappelé la définition que donne Kraepelin des états paranoïaques, états répondant « au développement insidieux, sous la dépendance de causes internes et selon une évolution continue, d'un système délirant durable et impossible à ébranler, et qui s'instaure avec une conservation complète de la clarté et de l'ordre dans la pensée, le vouloir et l'action », Breton déclare que « les artistes présentent en commun avec les malades paranoïaques un certain nombre de... dispositions ». C'est sans doute, ajoute-t-il, « dans la mesure même où l'artiste est apte à reproduire, à objectiver par la peinture ou par tout autre moyen les objets extérieurs dont il subit douloureusement la contrainte qu'il échappe pour une grande part à la tyrannie de ces objets et évite de verser dans la psychose proprement dite ». Cette psychose ne cesse pas pour autant de tenter le surréalisme, qui fait sienne l'activité paranoïaque critique prônée par Dali, « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative critique des phénomènes délirants » (19). Et l'on connaît les textes de *L'Immaculée conception* intitulés « Les possessions » (20), où Breton et Eluard simulent la débilité mentale, la manie aiguë, la paralysie générale, le délire d'interprétation et la démence précoce. « Nous déclarons, écrivent les auteurs, nous être plu, très spécialement, à cet exercice nouveau de notre pensée. Nous y avons pris conscience, en nous, de ressources jusqu'alors insoupçonnables » (21).

Et sans doute l'esprit n'est-il pas invité à sombrer dans le délire, mais, au contraire, à « se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable » (22). Le surréalisme est fidèle au « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » que Rimbaud préconisait en sa lettre du 15 Mai 1871. Non content de bouleverser les structures verbales, il inverse et modifie l'attitude fondamentale de la conscience, donne tout à fait le pas au principe de plaisir sur le principe de réalité, exalte la liberté qu'a la vision d'apercevoir ce qu'elle veut,

(17) V. André Breton. — *Anthologie de l'humour noir*. — Sagittaire, 1950, p. 189 et sq.

(18) Ibid., p. 241.

(19) A. Breton. — *Anthologie de l'humour noir*, pp. 319 et 320.

(20) A. Breton et Paul Eluard. — *L'immaculée conception*. — Editions Surréalistes, Paris, 1930, pp. 27 à 67.

(21) Ibid, p. 30.

(22) Ibid, p. 28.

la conscience de conférer aux objets le sens qu'elle choisit. Breton nous raconte qu'il connut, au centre psychiatrique de la II^{me} armée, à Saint-Dizier, un malade qui prétendait que la guerre « n'était qu'un simulacre. Les semblants d'obus ne pouvaient faire aucun mal, les apparentes blessures ne relevaient que du maquillage » (23). L'argumentation de ce malade et « l'impossibilité de l'en faire démordre » firent à Breton « grande impression ». « Il est certain, ajoute Breton, que pour moi une certaine tentation part de là ». Et comment, en effet, ne pas être tenté par les pouvoirs d'une imagination qu'il faudrait nommer ici, non plus créatrice, ou reproductrice, mais négatrice, ou déréalisatrice, si cette faculté a permis à un seul homme de nier toute l'horreur de la guerre de 1914-1918, et de n'y voir qu'un gigantesque spectacle, une somptueuse mystification. Ainsi le désir et l'instinct humain, quand la voie de transformation politique du réel se montre décevante, inventent ou découvrent un monde où il se peuvent satisfaire. Ce monde est peut-être celui du sadisme, s'il est vrai que, pour beaucoup, le prestige de l'acte sadique est, non de réalisation, mais d'imagination; il est assurément celui du rêve, dont le surréalisme a toujours exalté l'univers, capable de déprécier et de bouleverser le nôtre; il est, dans la veille même, celui du merveilleux, des châteaux et des fantômes pour l'évocation desquels Breton et Julien Gracq manifestent tant de goût. L'avis au lecteur qui précède: *Au château d'Argol* évoque avec faveur « le répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit et des rêves » (24). Et Breton, au début de *Nadja*, étend la déréalisation du domaine de l'objet à celui du moi lui-même. Se demandant: « qui suis-je », il arrive, en suivant l'association de l'adage populaire, à se demander qui il « hante », et à s'apparaître ainsi dans « le rôle d'un fantôme » (25). La crise de l'objet devient ainsi crise du sujet, et du réel tout entier.

En cette déréalisation universelle, il n'est pas douteux que l'humour, et particulièrement ce que les surréalistes appellent l'humour noir, ne joue un rôle privilégié. Sans vouloir ici proposer une définition de l'humour, que Breton déclare impossible, et sans mettre en discussion l'interprétation psychologique qu'en donne Freud, qui y voit surtout le refus du moi « à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures » (26), il est permis de souligner le caractère d'inexistence dont l'humour frappe toute réalité. Breton cite ici la phrase de Pierre Piobb: « Le rire... est au bord du néant, nous donne le néant en nantisse-

(23) André Breton. — *Entretiens*, p. 30.

(24) Julien Gracq. — *Au château d'Argol*. — José Corti. Sans date, p. 10.

(25) André Breton. — *Nadja*. — Début.

(26) André Breton. — *Anthologie de l'humour noir*, p. 14.

ment » (27), et le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* rappelle la définition de l'humour par Jacques Vaché: « Je crois que c'est une sensation — j'allais presque dire un sens — aussi — de l'inutilité théâtrale (et sans joie), de tout » (28). Sans doute toute perception esthétique suppose-t-elle une déréalisation première, une rupture avec l'attitude de prise de possession immédiate du réel: je ne puis juger d'un paysage peint que si je sais d'abord que le tableau qui le représente n'est pas une fenêtre ouverte sur la campagne, et d'une pièce de théâtre que si je songe que l'action à laquelle j'assiste n'est pas une action réelle (sans cela je monteraï sur la scène, comme le paysan naïf, pour empêcher les meurtres et dénoncer les complots à ceux qui vont en être victimes). Cette déréalisation esthétique, par laquelle l'esprit se reprend, permet seule à la perception artistique de n'être pas folie. Encore est-il que la perception d'art laisse demeurer une adhésion assez directe au sujet traité, une sorte de demi-croyance, décelable, par exemple, en notre désir qu'un roman finisse bien, ou pour ce qui est de la peinture, en notre référence à la chose représentée. Mais la lecture d'un texte d'humour noir demande une seconde déréalisation, et comme une négation au second degré, une négation de négation. Jules Vuillemin me disait un jour l'indignation qu'avait fait naître chez un homme simple, visiblement incapable de prendre devant ce texte l'attitude convenable, la lecture du *Mauvais vitrier* de Baudelaire (texte où Baudelaire raconte qu'il fit monter par mystification un vitrier chez lui, le renvoya sous prétexte qu'il ne possédait pas de verres de couleurs faisant « voir la vie en beau », et brisa, comme l'homme parvenait en bas, toutes ces vitres en laissant tomber sur elles un pot de fleurs) (29). Et de même, à être pris selon l'optique ordinaire, le projet de Swift d'utiliser les enfants des pauvres comme viandes à servir à la table des riches (30), ou le récit d'Allais nous disant qu'il a « bien ri », en assistant au « trépas », par lui provoqué, de sa voisine (31) seraient strictement intolérables. L'humour noir demande ainsi une mise en jeu toute particulière de ce que l'on pourrait appeler notre appréhension négatrice, il suppose notre pouvoir de prendre tout à contre-sens, ou du moins à faux-sens. Faut-il rappeler qu'ainsi caractérisé il trouve sa terre d'élection dans l'œuvre admirable et sans cesse incomprise d'Alfred Jarry, œuvre à laquelle les surréalistes furent les seuls à rendre pleine justice ?

Mais la déréalisation n'est pas une fin en soi, ou un moyen d'évasion. Comme telle, elle ne suffit sans doute ni

(27) Ibid, p. 9.

(28) *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, p. 14.

(29) V. ce texte in: *Anthologie de l'humour noir*, pp. 109 à 111.

(30) Ibid. Jonathan Swift, — *Modeste proposition*, pp. 22 à 27.

(31) Ibid. Alphonse Allais, — *Plaisir d'été*, pp. 183 à 187.

à transformer le monde, ni à changer la vie. Du moins, grâce à la saisie proprement indéfinissable du réel à laquelle, par ses voies diverses, elle nous conduit, permet-elle une prise de conscience que nous interdisaient aussi bien les catégories rationnelles que les nécessités du choix pratique. Toutes nos tendances (y compris, bien entendu, nos tendances à la cruauté) se révèlent ici dans leur contradiction même. Et pourtant, comme le remarque Gracq, il ne s'agit pas de « fondre des éléments qui hurlent encore d'être rapprochés en une sorte d'éclectisme » synchrétique (32). Il faut plutôt reconnaître l'ambivalence essentielle, et qui n'exclut pas l'unité, de la conscience affective; il faut reconnaître l'homme vrai, son esprit aux pouvoirs innombrables, ses désirs infinis; il faut juger selon lui toute tâche entreprise pour transformer l'univers ou changer l'existence. C'est pourquoi le film : *L'Age d'or* dépasse de cent coudées la pénible niaiserie des films de propagande, où l'on tente d'amener le spectateur à adhérer à l'idée révolutionnaire au nom même de la morale et de l'état d'esprit qu'a créés en lui la société que l'on prétend vouloir détruire, et où l'on illustre minutieusement, comme dans les romans des *Veillées des chaumières*, la classique et puérile distinction entre les bons et les méchants, en accordant aux bons toutes les vertus, en ne voyant dans les méchants que malignité pure. Dans le surréalisme, l'homme se révèle au contraire en son mystère concret; il apparaît que nous jugerons désormais tout propos selon l'infinité de sa conscience première et fondamentale, conscience qui préexiste à toute acquisition et à toute élaboration, conscience dont la représentation du réel et celle de l'imaginaire sont dérivées, conscience dont l'approche suffit à jeter en nos projets réfléchis le plus grand trouble. L'unité, la réconciliation de l'homme avec le réel et avec lui-même sont toujours, en ceci, recherchées: après avoir loué Picasso de ses « expériences de désintégration », Breton tente de définir « ce point où la création artistique, dont le but est d'affirmer l'hostilité qui peut animer le désir de l'être à l'égard du monde externe, aboutit en fait à rendre adéquat à ce désir l'objet extérieur et, par là, à concilier à l'être, dans une certaine mesure, ce monde même (33) ». Mais la réconciliation de l'homme avec le réel et avec soi n'est pas cherchée dans la suprême synthèse qui illuminera la fin des temps, après avoir mis en jeu toutes les médiations rationnelles. Elle n'est pas cherchée dans le travail, conçu comme devant réaliser l'unification suprême de l'homme et de la Nature en retrouvant un sens, et comme une finalité, que seule l'aliénation sociale aurait fait perdre. L'esprit dépasse la raison, et, même en une société sans classes, le

(32) Julien Gracq. — (citant Monnerot). — *André Breton*, p. 84.

(33) André Breton. — Picasso dans son élément. — In: *Point du jour*, p. 397.

travail supposerait effort, limitation à une tâche spécialisée, soumission aux lois de la technique ; il ne comporterait pas, en tout cas, cet élément de ravissement et de plaisir qu'exige la conscience non mystifiée de l'homme. Tout projet méthodique, tout effort, toute raison, toute structure vont donc, pour les surréalistes, rejoindre l'objet, et s'inscrire dans l'extériorité d'un monde que l'homme ne sent pas à sa mesure. Dès lors, la réalité éminente de l'homme suffit à déréaliser ce monde lui-même, dans l'impatientte attente de cette surréalité qui, seule, pourrait combler un désir que révèlent déjà, en sa totalité, les émerveillements insatiables de notre enfance. Le principe de la démarche surréaliste n'est pas la raison hégélienne, ou le travail marxiste : c'est la liberté.

FERDINAND ALQUIÉ.

Extrait de *Philosophie du Surréalisme*, ouvrage à paraître très prochainement chez Flammarion.

LA POÉTIQUE DE PIERRE REVERDY

Enonçons tout de suite les postulats fondamentaux de cette brève étude. Il convient, en effet, avant de s'engager dans un domaine où la discussion est toujours possible, de déterminer les points de référence, d'indiquer sur quel méridien on va régler sa montre (cf. Pascal, *Pensées*). Observons, d'ailleurs, qu'il n'y a là aucun abus de pouvoir; il est toujours loisible d'élaborer des géométries non-euclidiennes, heureusement.

Voici donc deux propositions :

1° Il vaut mieux, en critique littéraire, viser à la simplicité qu'à la complication. Il s'agit, en effet, d'expliquer l'œuvre et non pas de l'envelopper d'un nuage opaque de fumée.

2° Il est préférable, sauf contradiction ou absurdité manifeste, de s'en tenir à ce que l'écrivain a dit ou écrit lui-même. Car, à priori, c'est bien lui qui est le mieux placé pour savoir de quoi il retourne quand il s'agit de lui-même.

Ces deux principes directeurs étant posés, si nous ne les perdons jamais de vue, il se pourrait que la poésie de P. Reverdy ne se présente pas à nous en termes de paradoxe et de contradiction, mais plutôt en termes d'équilibre et d'harmonie.

I

Pierre Reverdy a écrit abondamment sur sa conception de la poésie dans une série d'articles dont la publication s'échelonne tout au long de sa carrière (1) et dans trois écrits théoriques : *Self Défence* (1919), *Le Gant de Crin* (1927),

(1) On trouvera une liste des principaux articles de P. Reverdy à la fin du volume consacré à ce poète dans la Coll. « Poètes d'Aujourd'hui » (Ed. P. Seghers, 1951).

Le Livre de Mon Bord (Notes 1930-1936, publié en 1948). Or, ce qu'il écrit est toujours d'une simplicité exemplaire et d'une clarté aveuglante (2).

Quoi de plus banal (pourquoi hésiter à employer ce terme ?) que cette définition de la poésie qu'il nous donne dans *Le Gant de Crin* :

« Le poète est dans une position difficile et souvent périlleuse à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité. Prisonnier dans les apparences, à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun, il en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et le réel ; là son esprit se meut avec aisance. C'est là qu'il faudra bien le suivre, car, ce qui est, ce n'est pas ce corps obscur, timide et méprisé, que vous heurtez distraitement sur le trottoir — celui-là passera comme le reste — mais ces poèmes, en dehors de la forme du livre, ces cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité ».

Est-il vraiment nécessaire de gloser en langage pauvre ? L'esprit, ou le rêve, entre en contact avec la réalité, c'est-à-dire le concret, le sensible, le monde des apparences qui suffit au commun des mortels (absolument pas le réel, bien entendu). De cet « effervescent contact » résultera la poésie, c'est-à-dire le réel ou l'absolu (au delà de la réalité banale ou brute).

Bacon, reprenant d'ailleurs de vieilles formules, avait déjà dit : « Ars, homo additus naturae ».

1°

Mais si le point de départ est banal, ce qui va être intéressant chez P. Reverdy, et qui nous permettra de définir sa poésie, c'est justement la volonté bien déterminée de rester « à l'intersection » des deux plans, de garder la balance égale entre l'esprit (= le rêve, l'imagination, ce qui se meut dans l'absolu) et la réalité (= le donné brut, sensible). Il s'agit de garder un équilibre « difficile » et « périlleux » sur ce « tranchant cruellement acéré ».

1° De là une double série de déterminations qui vont nous aider à mieux comprendre la poésie reverdyenne.

a) D'abord, elle est *spiritualiste*, incontestablement. Poésie et réalité brute ne sont pas la même chose. La réalité brute est muette et sans poésie. « La poésie n'est ni dans la vie, ni dans les choses — c'est ce que vous en faites et ce que vous y ajoutez » (*Le Livre de Mon Bord*). C'est donc

(2) C'est bien le cas de le dire.

l'homme, le poète, qui, par la « puissance du rêve et de l'illusion » (= l'esprit) transforme la réalité concrète en poésie. Mais qu'on ne confonde pas « la terre, les arbres, l'odeur des champs et de la mer, etc... » avec ce que le poète fait dans son « alambic » et qui est une véritable transmutation de la réalité. P. Reverdy est souvent (3) revenu sur cette idée, en particulier dans un article intitulé *Circonstances de la Poésie* publié dans le N° 21 de la Revue « L'Arche » (Novembre 1946):

« La poésie n'est certainement pas dans les choses, autrement tout le monde l'y découvrirait aisément, comme tout le monde trouve si naturellement le bois dans l'arbre et l'eau dans la rivière ou l'océan. Il n'existe pas non plus, par conséquent, de choses ni de mots plus poétiques les uns que les autres, mais toutes choses peuvent devenir à l'aide des mots poésie, quand le poète parvient à mettre son empreinte dessus. La poésie n'est en rien, ni nulle part, c'est pourquoi elle peut être mise en tout et partout. Mais rien ne s'opère sans une véritable transmutation des valeurs. Dans l'impuissance à la saisir, à l'identifier où que ce soit, on a préféré déclarer qu'elle régnait partout et qu'il suffisait de savoir l'y découvrir. Or, il est parfaitement évident qu'elle est plutôt une absence, un manque au cœur de l'homme, et, plus précisément, ce que le poète a le don de mettre à la place de cette absence, de ce manque. Et il n'y a poésie réelle que là où a été comblé ce vide qui ne pouvait absolument l'être par aucune autre activité ou matière réelle de la vie ».

Ce texte limpide se passe de tout commentaire. On ne saurait, je crois, marquer plus nettement la part de l'esprit humain dans la création poétique.

b) Si la poésie reverdyenne est spiritualiste, elle est non moins incontestablement matérialiste. Et il n'y a là rien de contradictoire. Car, tout d'abord, l'activité de l'esprit humain ne peut s'exercer que sur des choses, au sens le plus concret de ce terme (4). La réalité brute est donc le point de départ

(3) Cf. des formules analogues dans l'article publié dans le numéro du 1^{er} août 1950 du « *Mercur de France* » sous le titre *Cette émotion, appelée Poésie* : « On a souvent dit et répété que la poésie, comme la beauté, était en tout et qu'il suffisait de savoir l'y trouver. Eh bien non, ce n'est pas du tout mon avis. Tout au plus accorderai-je que la poésie n'étant au contraire nulle part, il s'agit précisément de la mettre là où elle aura le plus de chances de pouvoir subsister ».

(4) Reverdy pousse très loin cette idée de la corrélation qui unit entre eux l'esprit et la matière. Dans *Le Livre de Mon Bord*, il écrit : « Ce que nous appelons esprit, ce n'est peut-être qu'une certaine partie de la matière, en l'homme, qui a besoin d'être orientée dans un sens ou dans un autre pour exister ». L'esprit ne fait rien d'autre que façonner la matière, et le poète se borne à donner forme « la forme étant l'état de la matière sous lequel elle devient intelligible et sensible à l'esprit ». Observons que sur ce point encore Reverdy se rattache à une philosophie plurimillénaire.

de la poésie. Mais c'en est aussi le point d'arrivée. Car l'esprit ne crée valablement que s'il crée une réalité concrète (statue, temple, tableau, poème). Tout le reste est fumée, chimères, vaines visions bientôt dissipées, néant, en somme. Ici encore le poète est explicite :

« L'art d'aujourd'hui prétend ne s'alimenter que de réel et atteindre à cette réalité qui fixe l'œuvre d'art et lui permet de prendre sa place parmi les choses existant dans la nature ».

P. Reverdy s'en tient donc solidement à la condition concrète de l'homme qui est un être sensible. Hors du concret, pas de poésie pour lui, pourrait-on dire. Voilà qui explique certains titres de recueils, comme *Grande Nature*, *Main d'Œuvre*. Et dès 1915, dans un de ses *Poèmes en Prose*, intitulé *Saveur du Réel* (5), P. Reverdy révélait le caractère d'expérience vécue de sa position théorique : « Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve (6) et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber ». Aussi le poète veut-il nous livrer dans son œuvre l'essence « de l'immense, de la profonde, de la savoureuse réalité. » (7) D'où le caractère *plastique* de sa poésie (8), qui apparaît dans le relief des lignes, des contours, des formes, et qui aboutit à un effet d'ensemble consistant, solide, plutôt sculptural et architectural (9).

2° Telle est donc la double face de la conception reverdyenne de la poésie. Le seul fait de maintenir l'équilibre entre la matière et l'esprit exclut toutes les esthétiques qui tendraient à privilégier l'un ou l'autre de ces deux éléments.

α — D'un côté, les poétiques, qui font trop grande la part de l'esprit. Dans *Le Gant de Crin* (10) Reverdy oppose le réel aux « faiblesses de l'irréalité » et aux « pauvretés de l'illusion ».

a) Dès lors, pas de poésie ésotérique. Reverdy parle

(5) *Plupart du Temps*, p. 36.

(6) Faut-il dire qu'ici « rêve » n'a pas exactement le même sens que dans le passage du *Gant de Crin*, cité tout au début ?

(7) *Le Gant de Crin*, p. 65.

(8) Et aussi son caractère souvent *statique* ; de l'objet on passe facilement à la nature « morte ».

(9) Les origines de ce goût de la réalité concrète chez P. R. sont multiples :

a) La race : c'est un méridional. Cf. différence entre les « symbolistes » (Verlaine) et les « Parnassiens » (Leconte de Lisle, ou, avant, Chénier) ;

b) L'hérédité : son grand-père était sculpteur.

c) Le mot d'ordre de Rimbaud : « la réalité rugueuse à étreindre ».

d) Surtout l'influence de ses amis cubistes quand il arrive à Paris en 1910. (Mais il ne faut pas exagérer ici ; nous verrons plus bas que P. R. ne va pas aussi loin que les cubistes dans cette voie ; pour lui le concret n'est pas poétique en soi).

(10) p. 100.

encore de « cette mystérieuse limite que l'esprit doit savoir atteindre et ne pas dépasser », car au delà c'est la construction dans le vide. Reverdy n'entre donc pas dans le courant de la poésie dite métaphysique (11), qui prétend à la révélation des mystères de l'au-delà. Il n'est pas non plus « surréaliste », au sens historique de ce terme. Sa poésie est plus que le réel brut ; mais ce n'est pas la plongée des surréalistes dans l'inconscient, pour trouver la clef des songes, c'est-à-dire la clef de la vie. Et peut-être le tourment intérieur de P. Reverdy (qui éclate dans ses poèmes) vient-il de cette impossibilité de résoudre dans sa poésie le problème de la signification de l'existence (12).

b) Pas de poésie de type « symboliste », non plus. Pas de poésie évanescence et désincarnée. Pas d'exténuation de la matière. Pas d'angélisme ni de préraphaélisme. Vapeur et brouillard — Flou et songe — « Je rêve de baisers sans lèvres » : c'est le vers type caricatural de cette poésie. Eh ! bien, Reverdy pense qu'un baiser sans lèvres, c'est tout ce qu'on voudra, sauf un baiser, exactement rien du tout. Reverdy pour qui

Le rêve est un jambon

Lourd

Qui pend au plafond (13).

§ — D'un autre côté, la conception reverdyenne de la poésie exclut les esthétiques qui donnent trop d'importance à la matière, qui font du concret brut l'objet en soi de l'art.

a) Le naturalisme, d'abord. Si la poésie n'est pas dans l'objet, il est parfaitement vain de s'acharner à présenter les décors, les extérieurs (paysages, maisons, meubles, vêtements, corps, visages, etc...). D'où l'élimination totale chez Reverdy des descriptions minutieuses (faussement prétendues « scientifiques », alors qu'en réalité la science ne décrit absolument pas, mais donne l'équation mathématique des phénomènes, ce qui est l'essentiel pour elle) que préconise l'art de type naturaliste. Je peux, par exemple, décrire une lampe (14) tout au long de cent pages et rester complètement « apoétique », tandis qu'il suffira d'énoncer comme il faut le simple mot « lampe », pour éveiller une infinité de résonances poétiques. Voilà l'origine de la brièveté décharnée des plus beaux poèmes de Reverdy.

(11) La ligne Nerval, Baudelaire, Rimbaud, si l'on veut.

(12) De là probablement est sortie la crise religieuse que le poète a traversée vers 1926. Cf. *Le Gant de Crin*, p. 62 : « Parce que l'art, malgré sa supériorité incontestable sur toutes les autres formes de l'activité humaine, néglige tout autant qu'elles la fin dernière de l'homme » et que la religion ne s'occupe précisément que de cette fin.

(13) *Horizon*, in *Quelques Poèmes*, 1916 (*Plupart du Temps*, p. 51).

(14) Exemple choisi à dessein. Cf. les « intérieurs » de R., où la lampe revient si souvent.

b) Mais cette conception exclut aussi l'esthétique dite « moderniste », chère aux futuristes, au début du siècle, aux unanimistes aussi, et à des poètes comme Apollinaire, Cendrars, Cocteau. Sur ce point Reverdy est très clair :

« Quand, un jour, certains poètes prétendirent qu'il y avait autant de poésie dans les gares et dans une locomotive que dans tout autre lieu ou tout autre objet, je me demande ce qu'ils voulaient dire, si ce n'est qu'une gare ou une locomotive ne leur inspirait pas plus de répugnance, à la fin, qu'un relais de chevaux ou une diligence. Or, il n'y a pas plus de poésie dans une diligence que dans une locomotive. Ni plus, ni moins. Il n'y en a pas ! » (15).

Ce sain principe sauve Reverdy de ce bric-à-brac moderne, de cet usinisme ou machinisme systématiques, qui, il faut bien l'avouer, deviennent assez vite insupportables.

2°

Le même équilibre qu'il maintient entre la matière et l'esprit, Pierre Reverdy va le maintenir entre l'individuel et le général. C'est là le grand problème de la poésie lyrique : le poète parle de lui, il part d'une expérience personnelle ; mais il parle à (ou de) tous les hommes, il doit rejoindre une expérience universelle, sans quoi autant vaudrait qu'il se taise.

a) D'une part, le centre poétique est le poète. La poésie est le résultat des rapports « effervescents », comme dit Reverdy, qui s'établissent entre un esprit et le monde qui l'entoure. Voici ce que déclare le poète dans une *Conférence* du 22 mars 1948 :

« La poésie a toujours été la conséquence du malaise que certains êtres, parmi les êtres, éprouvent, et à un degré plus intense que tous les êtres, au contact du réel de l'immuable réel ; une tentative de réduire ce réel à quelque chose de ductile, de souple, que l'on puisse former, transformer et étreindre à sa guise ».

Dans *Le Gant de Crin*, Reverdy affirmait d'une façon encore plus précise que la condition du poète :

« C'est de ne connaître et de n'avoir à sa disposition qu'un seul être, un seul sujet, lui-même ».

Tout l'individualisme du poète est en quelque sorte concentré dans ces lignes du poème intitulé *Horizon* (16) :

(15) *Circonstances de la Poésie*, loc. cit.

(16) In *Quelques Poèmes*, 1916 (*Plupart du Temps*, p. 51).

Mon doigt saigne

Je t'écris

Avec

.....

Et la cendre de ton cigare

Contient toute la lumière.

Une conception de la poésie aussi nettement « personnaliste » et « intimiste » (au sens psychologique de ce mot) exclut nécessairement ce qu'on appelle la poésie « engagée », la poésie politique, sociale, morale, humanitaire, etc... Non pas que le poète ignore les hommes, ses frères, et leur destin ; bien au contraire, il ne s'intéresse qu'à cela, mais d'une autre façon que politique ou sociale, d'une façon poétique. « Le poète ne saurait consentir à immoler ou à asservir la poésie à quelque sujet ou phénomène social que ce soit, sans faillir à sa vraie mission » affirme Reverdy, pleinement d'accord avec ce qu'écrivait Baudelaire dans ses *Notes Nouvelles sur E. Poe* : « La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même interroger son âme, n'a pas d'autre but qu'elle-même, etc... ». Ce texte est célèbre.

b) Mais, d'autre part, ce qui est au centre de la création poétique, c'est le poète en tant qu'homme, et non pas en tant qu'individu particulier. De là une double tendance.

D'abord l'élimination du lyrisme anecdotique. La chronique, le fait divers, n'ont rien à voir avec la poésie (17). Voici une déclaration significative de Reverdy dans le poème en prose, *Une apparence médiocre* (18). « D'ailleurs, il (le poète) ne raconte pas ses voyages, il ne sait pas décrire les pays qu'il a vus. Il n'a rien vu, peut-être, et quand on le regarde, de peur qu'on l'interroge, il baisse les yeux ou les lève vers le ciel ou d'autres nuages se fondent ».

Ensuite une volonté d'abstraction (19). Il y a chez Reverdy un souci constant de « dégager la vraie substance des choses », substance poétique, bien entendu. Dans l'article intitulé *Cette émotion appelée Poésie*, publié dans *Le Mercure de France* du 1^{er} août 1950, Reverdy explique :

« Ce qui importe, pour le poète, c'est d'arriver à mettre au net ce qu'il y a de plus inconnu en lui, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler, d'unique. Et s'il ne se trompe pas de voie, il aboutira bientôt au plus simple... Et ce passage de l'émotion brute, lourdement sensible ou morale, au plan esthétique où, sans rien perdre de sa valeur humaine, s'élevant à l'échelle, elle s'allège

(17) Voir comment les romantiques réussissent parfois à intégrer l'anecdote dans la poésie. Par ex. dans *Le Lac*.

(18) Cf. *Plupart du Temps*, p. 21.

(19) Cet aspect rapproche Reverdy des classiques.

de son poids de terre et de chair, s'épure et se libère de telle sorte qu'elle devient, de souffrance pesante du cœur, jouissance ineffable de l'esprit, c'est ça la poésie ».

Il est clair que le résultat de cette double tendance est l'élimination du « moi » du poète; l'individu doit atteindre à l'anonymat et à la généralité d'un phénomène naturel.

« Il ne s'agit plus, c'est aujourd'hui un fait acquis, d'émouvoir par l'exposé plus ou moins pathétique d'un fait divers, mais aussi largement, aussi purement que le peuvent faire, le soir, un ciel tout crépitant d'étoiles, la mer calme, grandiose, tragique, ou un grand drame muet joué par les nuages sur le soleil » (20).

c) Sur le plan concret, cette élimination de l'anecdote et cette purification de l'émotion, ne vont pas sans présenter quelques dangers à côté d'avantages certains.

Les avantages sont immédiats. C'est d'abord une concentration extraordinaire de la charge émotive. L'émotion dépouillée de toute superfétation atteint une acuité extrême. C'est ensuite la simplicité remarquable de l'expression. Il y a, incontestablement, une *essentialité* du langage chez Reverdy, comme il y a une *essentialité* du fond. Peu de poètes ont possédé au même degré que lui ce langage direct, où les meilleurs résultats sont obtenus par le style le plus simple et les mots les plus communs. Et nous avons déjà un premier mètre pour juger de l'œuvre de Reverdy: à peine son langage s'écarte-t-il de cette *essentialité*, immédiatement la poésie faiblit.

Mais il y a le revers de la médaille, et comme la rançon de cette pureté.

On sent parfois l'effort que fait le poète pour que sa matière soit le plus possible dépouillée d'émotion brute. De là l'impression que l'élan émotif est brisé, que la chaleur est volontairement éteinte. Et cette retenue, cette pudeur, si belles en soi, risquent d'apparaître comme une espèce de détachement qui ne peut provoquer que la froideur. D'autre part, en se privant de tout recours à l'anecdote, individuel ou social, Reverdy a singulièrement limité la matière de sa poésie, tout en la généralisant. Et il faut bien reconnaître une certaine monotonie de ce monde poétique, borné par son ampleur même. Les thèmes reverdyens sont constants, ils reviennent sans cesse. Ce n'est pas le lieu de les étudier. Signalons seulement qu'il n'y en a guère plus d'une dizaine, et encore sont-ils généralement groupés deux à deux dans des couples antagonistes: le silence s'opposant au bruit, la nuit à la lumière; et liés entre eux: le silence avec la nuit, le bruit avec la lumière; de même l'on retrouve souvent associés:

(20) *Le Gant de Crin*, p. 41.

le soleil et la chaleur avec la lumière — le travail (solitaire) et le froid avec la nuit — le vent et les paroles avec le bruit, etc... Reverdy, d'ailleurs, reconnaît cette monotonie, il la justifie : « Le poète est un kaléidoscope. Il entre peu de choses dans l'infinie diversité de ses combinaisons » (21). Quelques morceaux de papier coloré suffisent dans un kaléidoscope pour nous donner des spectacles merveilleux. Et, après tout, l'infinie diversité de la nature se réduit à un petit nombre de corps simples, qui se réduisent à leur tour à la combinaison d'un nombre encore plus petit de composantes. D'ailleurs, l'idéal de l'art est bien de créer avec le moins de matière possible (voyez Racine) et à la limite « faire quelque chose de rien », comme Dieu.

II

Telle est la conception que P. Reverdy se fait de la poésie. Il s'agit de voir maintenant comment le poète a procédé pour réaliser concrètement ses vues théoriques. Ici encore les choses semblent moins compliquées qu'on ne l'a prétendu.

Reverdy constate d'abord que le poète a un matériel à sa disposition, sur lequel il peut opérer :

« Il faut donc se décider à dire que la poésie n'est intelligible à l'esprit et sensible au cœur que sous la forme d'une certaine combinaison de mots, en quoi elle se concrète, se précise, se fixe et assume une réalité particulière qui la rend incomparable à toute autre » (22).

Observons que Reverdy parle bien de « combinaison de mots ». Le mot « en soi » n'est pas la poésie, on l'a vu. Il faut « combiner » les mots pour que la poésie s'exprime (23). En outre, Reverdy, en utilisant l'expression « combinaison », se débarrasse du préjugé traditionnel de la « forme ». Il est clair qu'un sonnet n'est pas beau parce qu'il est un sonnet, ou une ode parce qu'elle est une ode : et c'est l'élimination de la valeur « en soi » des genres littéraires. Il est clair aussi qu'un alexandrin n'est pas beau par le seul fait qu'il est un alexandrin, car alors que dire du décasyllabe, de l'octosyllabe, etc... : et c'est l'élimination de la superstition des règles du vers (nombre de syllabes, rime, coupes, etc...).

(21) *Le Livre de mon Bord*, p. 73.

(22) *Circonstances de la Poésie*, in *L'Arche*, n° 21, Nov. 1946.

(23) Même chose pour les couleurs en peinture.

1°

Il faut donc trouver le moyen qui va permettre au poète de combiner les mots de façon à exprimer « l'intersection du rêve et de la réalité », « le contact de l'esprit avec la réalité » et à créer « le réel ».

Pour Reverdy c'est l'*image* qui va remplir cette fonction. C'est grâce à l'image que le poète parvient à fixer les rapports qui relient les choses à l'esprit, le concret au sentiment, la matière au rêve, et à atteindre ainsi une réalité complète qui est le réel ou l'absolu. L'image est la combinatrice des mots :

« Le lyrisme naît de deux mots pour la première fois et avec justesse accouplés. Il jaillit d'une image inouïe, forte, inattendue, vraie, capable de placer une production nouvelle de l'esprit dans la réalité ».

Les termes mêmes qu'emploie Reverdy dans ce passage du *Gant de Crin* indiquent qu'il s'agit de nouveau de garder un équilibre, de tenir la balance égale entre la justesse, la vérité de l'image d'une part, et sa nouveauté, sa force de l'autre. On va voir que c'est toujours cet équilibre si difficile à réaliser entre les sens et l'esprit, mais cette fois sous sa forme « appliquée », peut-on dire.

Il suffit de lire *Le Gant de Crin* pour voir s'éclairer la conception reverdyenne de l'image.

a) « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités (24) plus ou moins éloignées ». Cela est incontestable. Dans la réalité concrète il y a des objets, des plantes et des animaux que l'on range dans les classes, les espèces, les genres, etc... ; mais il n'y a pas d'image dans le monde. Seul l'esprit humain crée des images avec le donné brut ; par exemple il fera une tête de guenon avec deux autos. Dès lors, Reverdy ne craint pas d'ajouter : « Le propre de l'image forte est d'être issue du rapprochement spontané de deux réalités très distantes, dont l'esprit seul a saisi les rapports. Si les sens approuvent *totalement* l'image, ils la tuent dans l'esprit ». Cela encore est incontestable. Si, par exemples, les joues rouges et rebondies d'un enfant sont

(24) Reverdy, on l'a vu plus haut, part toujours de la réalité. Sa poésie est un « lyrisme de la réalité », comme il la définit lui-même. « Lyrisme » marque la part de l'esprit dans la création poétique. Mais l'esprit ne peut agir que sur du concret matériel.

comme une pomme rouge, ce n'est pas une image, et vous ne serez pas poète parce que vous aurez remarqué cette ressemblance. Reverdy élimine donc ainsi la comparaison de type classique, celle qui est un « à la place de », celle où la particule « comme » indique trop nettement qu'il n'y a aucune *création* de l'esprit.

b) Mais d'un autre côté, l'image ne doit pas seulement être « forte », elle doit aussi être « juste ». Et il faut un fondement à cette justesse de l'image. « Deux réalités sans rapport ne se rapprochent pas. Elles s'opposent, d'où parfois une surprise momentanée qui peut être séduisante, mais ce n'est pas une image formée ». Ce que Reverdy élimine ici, c'est la gratuité absolue de l'image et l'étrangeté pour l'étrangeté, qui sont si souvent à la base d'une certaine poésie surréaliste (25). La poésie, pour lui, n'est pas une surprise momentanée, la poésie est éternelle et doit s'imposer à l'esprit « *sub specie æternitatis* ». Or ce n'est que lorsque l'image est « juste » qu'elle apparaît comme éternelle et qu'elle s'impose à nous avec toute la force et toute l'évidence du réel, de l'absolu.

Reverdy peut donc conclure : « Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront *lointains* et *justes*, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité émotive ». Et dans *Circonstances de la Poésie* (26), il donne deux exemples d'images parfaites selon lui : « L'aurore aux doigts de rose » des anciens et « La douce nuit qui marche » de Baudelaire. Ces exemples sont illuminants : il s'agit bien d'un rapport que les sens n'approuvent pas totalement, mais qui pourtant s'impose invinciblement comme absolu. Et l'on pourrait multiplier les exemples ; qu'il me soit permis d'en ajouter un seul, baudelairien encore : « Sur les balcons du ciel ».

2°

Nous sommes désormais capables de juger la poésie de Reverdy. C'est lui-même qui nous y autorise, quand il écrit à propos de l'image : « Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association ». Voilà le mètre qui nous permettra d'apprécier la poésie reverdyenne, puisqu'elle se fonde essentiellement sur l'image.

(25) On aura remarqué, au cours de cette étude, que ce n'est pas le seul point sur lequel Reverdy n'est pas d'accord avec les Surréalistes.

(26) In *L'Arche*, n° 21, Nov. 1946.

a) Utilisant la méthode négative, plus commode quand il s'agit d'absolu (cf. la Théologie négative), voyons d'abord ce que ne doit pas être l'image reverdyenne. Il est facile de repérer et de cataloguer les images « mauvaises » que l'on rencontre dans l'œuvre du poète.

1° Le type même de l'image « mauvaise » sera l'image banale.

α) Tantôt les réalités que le poète rapproche ne sont pas de nature assez hétérogène pour provoquer une révélation imprévue.

Les arbres découpaient de la dentelle sur le ciel (27).

Ceci est banal parce que visuel, cf. les dentelles qui imitent le feuillage. Hugo est supérieur quand il transpose dans le domaine auditif: *Les dentelles du son que le fifre découpe.*

Jour à jour ta vie est un immeuble qui s'élève (28).

cf. les expressions banales comme: construire sa vie, etc...

L'heure qui s'échappait ne bat plus que d'une aile (29).

Ici Reverdy rafistole les expressions courantes: « Le temps fuit », « l'heure vole », avec un rappel du coucou (30):

La rue est plafonnée de bleu (31).

La jetée arrondit son bras autour de l'eau (32).

Les joues roses du cerisier (33).

Un troupeau d'automobiles et d'autres animaux (34).

Un mouvement de bras comme un battement d'ailes (35).

Sur les portées musicales des fils téléphoniques (36).

Les couvertures bleues du ciel

et les oreillers de nuages (37).

é) Tantôt le poète pour créer une image utilise l'animation,

(27) *Crépuscule*, in *Poèmes en Prose* (1915), cf. *Plupart du Temps*, p. 35.

(28) *Le soir*, in *Les Ardoises du Toit* (1918), cf. *Plupart du Temps*, p. 155.

(29) *Ronde nocturne*, id., cf. *ibid.*, p. 169.

(30) Voici la preuve que Reverdy part du coucou, dans le poème *La Fuite du Temps* du recueil *La Guitare Endormie* (in *Plupart du Temps*, p. 280). « Et l'heure apprivoisée qui sort de la pendule ». (Ceci d'ailleurs relève du baroque, cf. plus bas).

(31) *Barre d'azur*, in *Les Ardoises du Toit*, cf. *Plupart du Temps*, p. 229.

(32) *Port*, in *La Balle au Bond* (1928), cf. *Main-d'Œuvre*, p. 68.

(33) *Toujours l'Amour*, in *Sources du Vent* (1929), cf. *ibid.*, p. 207.

(34) *Peut-être moi*, id., *ibid.*, p. 179.

(35) *Jour éclatant*, id., *ibid.*, p. 111 (Noter la présence du « comme »).

(36) *Un cri de nuit*, id., *ibid.*, p. 153.

(37) *Le cœur écartelé*, in *Ferraille* (1937), cf. *ibid.*, p. 355.

qui consiste à donner le sentiment ou la vie aux êtres inanimés ou abstraits; c'est là un procédé éculé en poésie et extrêmement banal, comme le prouvent les locutions habituelles du type: le vent hurle, la pensée court, etc.

Le ruisseau pleure en dévalant la rue (38).

Au bord de l'eau les arbres pleurent (39).

Cf. « Les Saules Pleureurs »

La rivière chante à côté de moi (40).

Le sanglot des sources s'arrête (41).

2° Il y a de fortes chances, évidemment, pour que la banalité de l'image coïncide avec la *réminiscence*, plus ou moins consciente.

Voici une image banale de Reverdy: « Le bord où les herbes lissent la rive en cheveux bien peignés » (42). Sans chercher bien loin, des rapprochements s'imposent. Flaubert écrit dans *Madame Bovary*: « De grandes herbes minces s'y courbaient ensemble comme des chevelures vertes abandonnées », et dans *Un Cœur Simple*: « Le vent agitait la rivière: au fond, de grandes herbes s'y penchaient comme des chevelures de cadavres » (43) flottant dans l'eau ». Et il y a aussi ce vers de V. Hugo, dans *Dieu*: « Laissant ses cheveux d'herbe ondoyer dans les eaux », qui est certainement supérieur aux autres citations, à cause du rythme.

Autre exemple frappant. Je me borne à citer quatre « retours » de la même image chez Reverdy, on pourrait aisément en citer d'autres.

Au détour du chemin

Les arbres saignent

Le soleil assassin

Ensanglantant les pins... (44)

Jusqu'au rocher sanglant où périt la lumière

Dans les abattoirs du couchant... (45)

(38) *Au coin de l'air*, in *La Lucarne Ovale*, cf. *Plupart du Temps*, p. 130.

(39) *Etoile*, in *Sources du Vent*, cf., *Main-d'Œuvre*, p. 145.

(40) *Les mots qu'on échange*, in *Pierres Blanches* (1930), cf. *ibid.*, p. 283.

(41) *Au double tour*, in *Le Chant des Morts* (1944-48), cf. *ibid.*, p. 424.

(42) *La lutte des mots*, in *La Balle au Bond*, cf. *Main-d'Œuvre*, p. 65.

(43) Ce mot est là pour l'atmosphère: Félicité vient d'apprendre la mort de son neveu, perdu en mer.

(44) *Horizon*, in *Quelques Poèmes* (1916), cf. *Plupart du Temps*, p. 51.

(45) *Bel Occident*, in *La Guitare Endormie* (1919), cf., *ibid.*, p. 287.

*Le soleil s'est crevé
Le sang coule
Dans l'eau où ses yeux se noyaient* (46).

L'or du soleil crevé coule (47).

Ici les souvenirs se pressent à la mémoire. Baudelaire d'abord :

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Et encore :

*...A l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles.*

Verlaine ensuite :

*L'éclair froid d'un couchant de la nouvelle année
Ensanglante là-bas la ville...*

Et Mallarmé :

*Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête.*

Et même Hérédia :

Où luit l'œil sanglant du soleil.

Disons vite : « J'en passe et des meilleurs ».

D'autre fois, l'image, sans être proprement banale, rappelle si directement des passages d'autres poètes que la réminiscence semble volontaire; ce qui enlève évidemment beaucoup à la valeur de l'image.

Des vers comme : « C'est la fontaine ou les gouttes de sang qui coulent de mon cœur que l'on entend... » (48), et comme : « Un ruisseau de sang clair se glisse sous la pierre » (49) renvoient à *La Fontaine de sang* de Baudelaire.

La suite :

*Les étoiles tournent et regardent
L'heure qui pousse son troupeau
Mais on cherche ceux qui les gardent
Et d'où vient ce bruit de grelots* (50),

semble un amalgame de deux vers de Du Bellay, dans le sonnet 83 de l' *Olive* :

*Déjà la nuit en son parc amassait
Un grand troupeau d'étoiles vagabondes.*

(46) *Un tas de gens*, in *Sources du Vent* (1929), cf. *Main-d'Œuvre*, p. 160.

(47) *Au saut du rêve*, in *Cale Sèche* (1913-15), *Ibid.*, p. 485.

(48) *Horizon*, in *Quelques Poèmes* (1916), cf. *Plupart du Temps*, p. 51.

(49) *Arc-en-ciel*, in *Plein Verre* (1940), cf. *Main-d'Œuvre*, p. 381.

(50) *Un tas de gens*, in *Sources du Vent*, cf. *Ibid.*, p. 160.

et d'un vers célèbre de V. Hugo, dans *Booz endormi* :

Les grelots des troupeaux palpitaient vaguement.

Le vers de Reverdy : « La nuit recouvre tout de son tapis troué » (51), comment douter qu'il ne vienne du *Mendiant* de V. Hugo, quand on sait qu'à plusieurs reprises Reverdy utilise l'image du manteau pour désigner la nuit ? (52)

Quant au vers : « Au réveil sous la nuit retirant ses filets » (53), il reprend une image célèbre de V. Hugo, dans *Plein Ciel* :

*La nuit tire du fond des gouffres inconnus
Son filet où luit Mars où rayonne Vénus...*

Et qui ne reconnaît Verlaine dans ce vers de Reverdy.

On n'entend pleurer que la pluie (54)

Parfois Reverdy se souvient de poètes très proches de lui. Dans le recueil *La Lucarne Ovale*, qui date de 1916, nous trouvons ces vers dans le poème intitulé *Droit vers la mort* :

*Les trains bondés sont des portées musicales sonores
Suprêmes voix elle s'accrochent aux fils
Retombent sur les rails et partent
En télégrammes éplorés* (55).

Or Apollinaire avait écrit dans *La Chanson du Mal Aimé*, publiée en 1909 dans *Le Mercure de France* :

*Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines...*

De même dans le poème intitulé *Un Cri de Nuit*, dans le recueil *Source du Vent*, qui date de 1929, on peut lire :

*Quand le train
chenille lumineuse aux pampres de la nuit* (56)

Mais il y avait dans *Vendémiaire*, poème qui figure dans *Alcools* d'Apollinaire :

*Chaque nuit devenait une vigne où les pampres
Répandaient leur clarté...*

(51) *Sans respirer*, in *Pierres Blanches* (1930), cf. *Ibid.*, p. 291.

(52) Cf. *Le temps qui bat*, in *Sources du Vent* (*Main-d'Œuvre*, p. 164), et *Fronton*, in *Pierres Blanches* (*Ibid.*, p. 300).

(53) *A l'Aube le Veilleur*, in *Ferraille* (1937), *Ibid.*, p. 346.

(54) *Jour monotone*, in *La Lucarne Ovale* (1916), cf., *Plupart du Temps.*, p. 78.

(55) *Plupart du Temps*, p. 59.

(56) *Main-d'Œuvre*, p. 153.

Arrêtons là cette liste de réminiscences reverdyennes : on pourrait la prolonger longtemps (57).

3° Il y a une dernière espèce d'images qui sont disqualifiées par la conception reverdyenne de la poésie : ce sont les images « baroques » (58) ; il faut, bien entendu, prendre le mot « baroque » dans son acception la plus large, sans prétendre se référer à une époque précise de l'histoire littéraire. Ici encore, P. Reverdy se condamne lui-même, puisqu'il a écrit dans *Le Gant de Crin* : « Le décoratif, c'est le contraire du réel », son esthétique étant fondée sur le réel et sur le réel dépouillé au maximum, comme on l'a vu plus haut.

Ordonnons les différents types d'images baroques que l'on trouve chez Reverdy, car l'image peut être « recherchée » ou « gratuite » de plusieurs façons.

Il y a d'abord l'image du type « hugolien » ; cet adjectif, évocateur par lui-même, n'étant employé que pour éviter une longue définition (59). En voici quelques échantillons :

Le paon noir de la nuit, plein d'orgueil, fait la roue (60)

Le cheval décharné traverse le tunnel

Et la montagne siffle

la queue perdue au bord des cils humides de la mer

Sous les pattes de cet animal de terre mouvante l'eau
[circule luisante et tiède (61).

Il y a ensuite l'image du type disons « Apollinarien », plus ou moins cocasse, plus ou moins saugrenue :

Les cheminées jouent au ballon dès le réveil (62).

(57) Qui ne reconnaît Baudelaire dans ce vers de *Sourdis* (*Le Chant des Morts*, cf. *Main-d'Œuvre*, p. 422) « Tiroirs de la mémoire qui ne sont jamais pleins » ? — Et dans ce vers de *Lumière* (*Sources du Vent*, cf. *Ibid.*, p. 225). « Les rides que le vent fait aux rideaux du lit », on retrouve les allitérations de La Fontaine : « Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau ».

Enfin avec ce vers de *Paris prévu* (*La Guitare Endormie*, cf. *Plupart du Temps*, p. 283). « Il y a tous ceux qui passent feuilles et gens », on pourrait remonter jusqu'à Homère.

(58) Il est à remarquer que l'on peut retrouver des images « baroques » même chez des poètes où on les attendrait le moins (chez Claudel, par ex., elles sont normales). Elles ne manquent même pas chez Eluard. Il s'est d'ailleurs critiqué lui-même dans le poème dédié : « A mes amis exigeants » : « Si je vous dis que dans le golfe d'une source

« Tourne la clé d'un fleuve entr'ouvrant la verdure ».

(59) Cf. sur ce point B. Croce, in *Poesia Antica e Moderna*, 2° éd. 1943, Bari, Laterza, pp. 383 sqq.

(60) *Un tas de gens*, in *Sources du Vent*, cf. *Main-d'Œuvre*, p. 160.

(61) *Le flot berceur*, in *Cravates de Chanvre* (1922), cf. *Plupart du Temps*, p. 339.

(62) *On peut bien mieux*, in *La Guitare endormie* (1919), cf., *Ibid.*, p. 278.

Le phare a glissé ses ciseaux dans les draps du soleil (63).

*La Tour Eiffel se perd comme une aiguille
Dans les nuages gris cette meule de foin (64).*

*Le soleil descend sur la Tour Eiffel
Bilboquet*

La corde est un rayon (65).

Ce dernier exemple est vraiment affreux. L'expression « La corde est un rayon » prête en outre à un jeu de mots mathématique ou géométrique qui frise le ridicule.

Malheureusement force est de constater que la poésie de P. Reverdy s'abaisse quelquefois jusqu'au calembour. Il y a toute une catégorie d'images qui peuvent rentrer sous la dénomination très générale de « Baroque » et qui sont de vulgaires jeux de mots : ce type relève du goût des « Burlesques » du XVII^e siècle, par exemple. En voici quelques échantillons, sans qu'il soit besoin d'insister davantage.

*Vers la rivière où l'on entend
Le rire de cristal DES roches (66)*

*Quand le soir descend sur les FEUILLES
Comme un presse-PAPIER (67)*

Et danse sur la corde-REVE du néant (68)

*Au peloton des fils de SOI (69)
Dans une crue gluante à contre SANG (70)*

Parmi les images « Baroques » on peut aussi classer les images « précieuses ». On retrouve chez Reverdy à peu près toutes les variétés d'images « précieuses ».

Voici de la préciosité « à la Musset » :

Le point final du ciel qu'est la lune (71)

Voici le jargon de la « chambre bleue » d'Arthénice :

*Entre les cils tremblants la rosée du cœur brûlante
[s'évapore (72).*

(63) *Le flot berceur*, in *Cravates de Chanvre*, cf. *Ibid.*, p. 339.

(64) *Art moderne retrouvé*, in *Sources du Vent*, cf. *Main-d'Œuvre*, p. 166.

(65) *Révolte d'animaux*, id., *Ibid.*, p. 209.

(66) *Ciel étoilé*, in *Les Ardoises du Toit*, cf. *Plupart du Temps*, p. 189.

(67) *Un tas de gens*, in *Sources du Vent*, cf. *Main-d'Œuvre*, p. 160.

(68) *Goutte à goutte*, in *Plein Verre* (1940), cf. *Ibid.*, p. 389.

(69) *Enfin*, id., *ibid.*, p. 395.

(70) *A voix plus basse*, in *Le Chant des Morts* (1944-48), cf. *Ibid.*, p. 429.

(71) *Le Mur de pierres*, in *Sources du Vent*, cf. *ibid.*, p. 162.

(72) *Le temps qui bat*, id., cf. *ibid.*, p. 164.

Ah ! qu'en termes galants ces choses là (les larmes) sont dites !

Voici du Gongora :

Les mûres saignent au bord du ciel où grimpent les épines. La couronne du monde enserre le front torturé du couchant (73).

Et encore n'est-il pas sûr que Gongora soit allé aussi loin dans la complication gratuite : ce couchant Golgotha à la confiture de mûres, nous semble un record. Chose curieuse, et qui vient confirmer notre impression que lorsque Reverdy patauge, c'est qu'il n'est plus vraiment lui-même, on trouve dans le poème de Verhaeren intitulé *Humanité*, dans le recueil *Les Soirs* (1887), les vers suivants :

*Les soirs crucifiés sur l'horizon, les soirs
Saignent, dans les marais, leurs douleurs et leurs plaies...
Les soirs crucifiés sur les Golgothas noirs...*

Voici qui est digne des Pétrarquistes :

*Ce matin au plus tendre baiser de l'aube
Sur la lèvre de l'horizon* (74).

Enfin l'on peut même trouver chez Reverdy des exemples d'images du type « Baroque » pur, contreréforme et style jésuite, avec tout l'arsenal des volutes, des ronds, des coquilles, des rocailles, etc...

« Dans la nacre de cette coquille où se couche le soleil, trop lourd en vieillissant, la teinte des moissons, perdue sur les carrés divisés des collines, se courbe et s'atténue jusqu'aux moulures de l'horizon » (75).

Pour le coup, Boileau, retrouvant Scudéry et Brébeuf, parodierait encore : « Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales ».

b) C'est à dessein que j'ai insisté sur les images manquées ou mauvaises chez Reverdy. Non pas pour le malin plaisir de la critique. Il est clair qu'il n'existe pas de poésie parfaite continue (76). *Quandoque bonus dormitat Homerus*. Même Dante s'endort, et tous les plus grands poètes. Mais il fallait déblayer le terrain, pour mieux saisir la véritable image reverdyenne ; l'image qui réalisera la fusion équilibrée, harmonieuse, du sujet et de l'objet, de l'imprévu et de la

(73) *Quelque part*, in *La Guitare Endormie* (1919), cf. *Plupart du Temps*, p. 271.

(74) *A l'aube le veilleur*, in *Ferraille*, cf. *Main-d'Œuvre*, p. 345.

(75) *Le soleil sur la ville*, in *La Balle au Bon* (1928), cf., *Ibid.*, p. 42.

(76) Malgré Eluard — Baudelaire, qui savait bien cela, s'en tire de deux façons, tantôt il accentue violemment le prosaïsme des moments de baisse de tension (ce choc servant à mieux mettre en relief les passages poétiques), tantôt il « coupe le circuit » et inaugure la poésie de la fragmentation.

justesse. Déjà lorsque Reverdy citait des modèles, il indiquait ce qu'il voulait faire : « La douce nuit qui marche ». L'image tend à l'énonciation d'une réalité plus vraie que le réel sensible, parce qu'elle contient aussi la réalité spirituelle. Alors, après s'être formée selon les lois mystérieuses de la création dans l'esprit du poète, l'image s'en détache définitivement et vit de sa vie propre : « léger diamant d'une eau et d'un éclat incomparables » comme l'énonce Reverdy (77). De tels diamants abondent dans l'œuvre reverdyenne :

Le jour semble sortir lentement d'un étui (78)

Le jour s'est écrasé derrière la maison (79)

Dans le fossé le silence étendu dort (80)

Contre le parapet fragile du destin (81)

Le ciel pesant d'où tombe la neige noire de l'oubli (82)

Ainsi, par un processus qui n'est paradoxal qu'en apparence, l'image atteint sa perfection quand elle n'est plus du tout une « image » au sens ordinaire du mot (= copie, reflet), mais quand elle pose une réalité nouvelle. Il ne faudrait plus parler d'« image », mais de « vue », de « vision », d'εἶδος.

Dans ces conditions, les plus beaux poèmes de Reverdy sont ceux constitués, non pas par une seule de ces images (cas limite où il n'y aurait plus justement de « poème »), mais par un groupement de ces images tel qu'il ne fasse plus qu'une seule réalité. Alors l'unité de l'impression spirituelle et de l'aperception sensible étant totale, l'effet produit atteindra son maximum.

Il suffira de citer un seul exemple : le poème intitulé *Son de cloche*, dans le recueil *Les Ardoises du Toit* (83) :

Tout s'est éteint

Le vent passe en chantant

Et les arbres frissonnent

Les animaux sont morts

Il n'y a plus personne

Regarde

Les étoiles ont cessé de briller

La terre ne tourne plus

(77) *Le Gant de Crin*, p. 8. Cf. Vigny : « Poésie, ô trésor, perle de la pensée ».

(78) *Les travailleurs de la nuit*, in *La Lucarne Ovale* (1916 cf. *Plupart du Temps*, p. 99).

(79) *Campagne*, in *Les Ardoises du Toit*, cf. *Ibid.*, p. 214.

(80) *Fraîches couleurs*, in *Sources du Vent*, cf., *Main-d'Œuvre*, p. 172.

(81) *Toujours l'amour*, id., cf. *ibid.*, p. 207.

(82) *Main-morte*, in *Plein Verre* (1940), cf. *Ibid.*, p. 391.

(83) 1918 cf. *Plupart du Temps*, p. 170.

Une tête s'est inclinée

Les cheveux balayant la nuit

Le dernier clocher resté debout

Sonne minuit

On a scrupule à commenter un tel poème. Bornons-nous aux indications qui résumeront, en quelque sorte, cette étude sur la poésie reverdyenne.

L'expression atteint ici une simplicité, un dépouillement au delà desquels il serait impossible d'aller sans tomber dans le mot isolé ou le cri, négation de la poésie pour Reverdy.

La forme poétique, épurée elle aussi à l'extrême, se limite au rythme et le rythme se confond avec l'image même. Il est à peine soutenu par quelques allitérations discrètes, à peine ponctué par de légères assonances ou de très rares rimes.

Le développement du poème, ou la succession des images, se fait selon une technique très moderne analogue à celle du cinéma. Il y a une espèce d'« enchaîné fondu » des images reverdyennes qui rappelle certaines séquences de l'écran (84). On a exagéré, à mon avis, l'hétérogénéité des images reverdyennes (85). En apparence, mais en apparence seulement, Reverdy procède par énumération. La preuve que ce n'est qu'une apparence est bien que l'énumération est limitée; si nous étions dans la pure énumération, il n'y aurait aucune raison de s'arrêter. Et ceux là précisément qui exagèrent l'hétérogénéité des images reverdyennes sont allés jusqu'à parler « d'entassement » des choses. Mais ce mot même d'« entassement » suffit à nous faire voir que nous sommes hors de la véritable poésie reverdyenne. L'entassement chez Reverdy ne pourra être que le signe que le vrai Reverdy est absent. Cela découle de tout ce que nous avons dit plus haut. D'autres (86) ont parlé « d'impressionnisme mental », mais en s'empressant de corriger l'approximation de cette formule en ajoutant : « qui, sous son apparente discontinuité, est soutenu par une logique implacable ». Cette « logique implacable » n'est autre que l'unité fondamentale de l'état d'âme ou de la vision spirituelle, quand le poète fait son poème. S'il y a deux visions, il y aura deux poèmes, c'est clair.

Enfin, dans *Son de Cloche*, la fusion du sujet de l'objet, de l'esprit et de la matière, du poète et du poème, est totale: Reverdy a bien atteint le but qu'il assigne à toute véritable

(84) Voir un bel exemple de cet « enchaîné-fondu » des images dans le poème intitulé *Départ* (*Les Ardoises du Toit*, cf. *Plupart du Temps*, p. 165).

(85) Cf. article de M. J. Rustan, in *Les Cahiers du Sud*, n° 319 (1953), p. 473.

(86) Cf. M. Manoll, article en tête du volume consacré à P. Reverdy dans la Collection « Poètes d'aujourd'hui » (Ed. P. Seghers 1951), p. 75.

poésie (87). Dans un texte comme celui-ci, on ne peut pas distinguer le tableau de l'état d'âme: la désolation et l'angoisse intérieures sont exactement la désolation et l'angoisse extérieures. De là, dans le poème, une charge psychologique extrême, puisque l'état d'âme et le tableau ont été réduit à l'essentiel, par la technique de dépouillement reverdyenne étudiée plus haut. Aussi l'effet produit sur le lecteur est-il extraordinaire. A la lecture de *Son de Cloche*, par exemple, devant cette espèce de fin du monde, sans cataclysme ni apocalypse, mais par extinction en quelque sorte et par le vide, s'élève en nous une stupeur panique.

Telle est la puissance de la poésie reverdyenne. Et l'on peut dire que dans ses pleines réussites, Reverdy est arrivé à des résultats rarement obtenus par d'autres que lui.

ANTOINE FONGARO.

(87) On se demande comment Marcel Raymond a pu écrire de la poésie de Reverdy: « ensemble de sensations démembrées, de rapports d'où toute logique est bannie, comme aussi toute valeur humaine » (! !). *De Baudelaire au Surréalisme*, éd. 1940, p. 274 sq.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

UNE VOIX SANS PERSONNE

*peut-être même cette absence est-elle dans les choses
A travers toutes les choses
passe une absence inutile,
comme leur secrète ivresse
et nous l'entourons de tout notre amour.*

J. T.

Tout se passe depuis une vingtaine d'années comme si une certaine forme de « réalisme » s'instaurait en poésie. Un réalisme qui doit d'ailleurs beaucoup au surréalisme dont il ne serait que le prolongement, et qui l'a vivifié. Un réalisme différent du tout au tout de ce que l'histoire littéraire appelle couramment réalisme. En différent si bien même, que les réalistes à l'ancienne mode le tiendront pour un idéalisme, voire un mysticisme. Il se peut en effet que ce soit un mysticisme qui « n'ose pas dire son nom ». Pourquoi ? Pour toutes sortes de raisons étrangères à l'esthétique pure et qui sont assez évidentes, trop matière à polémique et à politique pour que nous nous risquions à les exposer. Il se peut aussi bien qu'un réalisme, pas plus d'ailleurs qu'un idéalisme, au sens philosophique de ces « termes », ne *puissent pas* dire leur nom en poésie. Tout simplement parce qu'ils impliquent une option, une attitude essentiellement incompatible avec la nature de l'émotion poétique, de son mouvement de systole et de diastole; incompatible aussi avec la nature de la matière poétique faite de mots irradiants et par là

échappant à toute dialectique préconçue, obéissant uniquement à une certaine logique de la sensibilité. De cette sorte de lyrisme (qui est aussi un anti-lyrisme) il m'est arrivé de dire qu'il était méta-physique. Avec un trait d'union ! Artifice typographique ? Non ! ce tiret symbolise le mouvement de cette poésie, le moment où s'opère la transmutation de l'objet en idée, où se transcende la sensation. Il répond aussi aux exigences les plus élémentaires de la probité intellectuelle : il ne préjuge point des positions philosophiques des poètes ; il interdit à toute idéologie que ce soit d'annexer la poésie ; il ne lui en offre même pas le prétexte puisqu'il ne fait qu'enregistrer objectivement le phénomène sans l'apprécier. Il n'est rien lui-même qu'une hypothèse de travail. Sa seule raison d'être est de rendre compte d'une évolution de la poésie contemporaine qui s'est amorcée avec *Le Parti-pris des choses* de Francis Ponge, *Terraqué* de Guillevic, et qui se prolonge par les démarches, si personnelles soient-elles, de Jean Tardieu et de Lucien Becker. On peut certes en retenir le seul aspect de l'« expérience de rhétorique », souligner l'effort de condensation verbale, de mise en œuvre des images, de « classicisme » en somme, mais ce serait extrapoler à nouveau, ce serait mal tenir compte du caractère passionné de cet objectivisme tel qu'il se dégage d'*Une voix sans personne* de Jean Tardieu et de *Plein-Amour* de Lucien Becker (Gallimard).

« *Le rôle du poète n'est-il pas de donner la vie à ce qui se tait dans l'homme et dans les choses, puis de se perdre au cœur de la Parole ?* Cette parole qu'un peuple d'ombres se transmet d'une rive à l'autre du temps, il semble qu'une seule voix sans fin la porte et la profère. Elle seule, dépositaire d'un monde de secrets, tire de notre absence une longue mémoire, dessine dans l'espace la figure de l'Homme et prête à nos hasards la forme d'un destin... Qu'il laisse un nom ou devienne anonyme, qu'il ajoute un terme au langage ou qu'il s'éteigne dans un soupir, de toute façon le poète disparaît, trahi par son propre murmure et rien ne reste après lui qu'une voix sans personne ». Ces quelques lignes de la préface du livre de Tardieu proposent une définition (aussi lucide qu'on pouvait la souhaiter en pareil domaine) des tendances actuelles de la poésie. Elle rend compte d'une attitude infiniment moins égotiste que celle du lyrisme de naguère, plus modeste, si l'on peut dire, par égard aux notions de « mage » ou de « voyant » telles que les concurent de façon plus ou moins avouée toutes les écoles depuis le Romantisme, mais également ambitieuse, ne renonçant à aucune des exigences d'une vaticination méthodique. C'est qu'aussi bien l'aventure surréaliste est passée par là. « Nous t'affirmons, méthode », annonçait Rimbaud. Elle s'est affirmée en effet dans cette sorte de lecture des oracles, dans cette géologie de l'inconscient que Bachelard mit sur

pied. La poésie « faite par tous », si elle reste sur le plan du désir, du bonheur humain, une vue d'avenir comme chez Lautréamont, est en même temps le culte, le sondage d'une tradition, du tuf collectif où s'enracine le poète qui en ramène au jour les secrets. D'où cette acceptation, cette systématique enthousiaste de l'anonymat tenu pour l'achèvement le plus total de la personnalité, d'où cette notion d'un service de l'homme par le langage et dans le langage, service qui constitue la fonction du poète, fonction en quoi il tend à s'abolir :

*Comme si tu vivais pour renaître ô ma vie
sans fin tout autour de toi-même à la façon
du cycle des saisons des songes du sommeil,
comme si j'étais là depuis l'aurore de ce monde
pour protéger les premiers souffles
tremblant sur les prairies, comme si
j'allais d'un pas de père ardent et calme
dans le sens du destin vers l'accomplissement,
comme si je n'avais redouté ni cette heure
présente, avec sa charge de futur ni la mémoire
des supplices dans les marais ensevelis pour le seul murmure
ni la dernière fleur avant la nuit totale, [des roseaux
comme si j'étais là pour toujours !*

Poésie pleinement consciente d'elle même, lucide jusque dans le vertige et la plongée puisque ce sont là des devoirs, des méthodes d'investigation, le lyrisme de Tardieu se refuse à la fantasmagorie, à toute débauche de l'imagination :

*Quand bien même je verrais de mes yeux
grouiller l'Autre Côté des choses*

*quand bien même quand bien même quand bien même. .
Je croirais toujours à la sainte Réalité
qui partie de nos mains s'enfonce dans la nuit.*

Cette quête de la réalité, à la mesure mais aussi à la démesure de l'Homme, nul poète ne la poursuit plus passionnément, plus rigoureusement que Tardieu. A la gravité, à la beauté volontairement assourdie d'*Accents*, du *Témoin invisible*, de *Jours pétrifiés* fait écho et contre-poids l'humour de *Monsieur Monsieur* ou de *La première personne du singulier*, humour tragique mais qui ne verse jamais dans le sarcasme. Pour Tardieu si toute complaisance dans le sentiment, y compris celui de l'isolement ou de la condition humaine, est à la fois péché d'orgueil et gage consenti à l'esprit de « dispersion », si le devoir premier, règle de tout style de vie comme du style tout court est la condensation, la

concentration, le frémissement ne perd aucun de ses droits. Il possède le don infiniment rare d'une intelligence pathétique :

*Moi cependant qui parle j'ai un nom
je suis celui qui est là parmi vous l'un de vous
ma bouche parle mes yeux voient mes mains travaillent
innocent ! comme si j'ignorais que ma peau
n'est qu'une feuille mince
entre moi et la mort.*

Des poèmes tels que « Les portes de l'inanimé », « Les mots égarés », « Exorcismes », « Medium anonyme », « Portrait de l'auteur » sont si architecturés, sans la moindre concession au hasard et à la gratuité, que je me garderais de les citer par fragments. Tardieu ne joue pas sur la musicalité, sur le chant ; ses images elles-mêmes sont arguments et rebondissements ; il réussit cette gageure de raisonner « en poésie », car la poésie va de l'ineffable à l'ineffable, et le poème est précisément le moment de la « fabulation », de la parole ; si bien que le poète n'a pas en fin de compte d'autre problème à se poser que celui de l'expression. A vouloir interpréter, humaniser les objets, il ajoute en réalité un objet à l'univers. Réussite qui n'est en rien une solution, tout au plus une solution provisoire, mais la raison d'être du poète, splendide et dérisoire tout ensemble, est de poursuivre ce cycle, de s'y insérer. Grandeur et misère de la poésie que Tardieu exalte dans la finale de son « Tombeau de Hölderlin » :

*Mais nul ne trouve en lui d'autre réponse
que le bruit de son cœur, et toujours le silence du monde
paraît seul annoncer la parole, et toujours,
en nous, des voix immenses vont s'affaiblissant,
avec le souvenir de la Promesse,
comme un orage qui s'éloigne !*

Si le lyrisme de Tardieu est une interrogation sur le monde, celui de Becker, bien que se fondant sur une philosophie analogue (Cf les titres de ses précédents recueils, *La solitude est partout, Le monde sans joie, Rien à vivre, Pas même l'amour*) est une interrogation sur les relations humaines, plus spécialement sur l'amour. Chez lui le monde extérieur est uniquement évoqué à titre de référence, de point de repère. A l'inverse des poètes de la nature qui versent volontiers dans le panthéisme Becker se refuse à cette sorte de dispersion qui pour lui préfigure la mort :

*La main ouverte est l'impasse
où se termine chaque homme.*

*en la fermant, il fait la somme
d'un néant qui ne laisse pas de traces.*

.....

*La terre a fait de l'homme
une plante sans racine, ni cime
et il pense sans cesse à l'abîme
vers lequel ses veines rampent.*

*Pourvu d'un cœur plus tumultueux que la mer,
il doit vivre à l'étroit dans un corps
dont il ne connaît que les bords
et où il se cogne jusque dans ses rêves.*

C'est exprimé dans une langue parlée, aussi peu littéraire que possible, une philosophie qui ne diffère point tellement de celle de l' « Ecclésiaste » ! Si les limites de sa peau sont les limites de l'homme les seuls contacts possibles avec un monde étranger sont pour Becker ceux de l'amour physique. Il nous propose en fait avec les séries de « Le désir n'a pas de légende », « Les dimensions du jour », « Les pouvoirs de l'amour », non pas de simples poèmes érotiques, encore qu'ils soient réussis en ce genre, mais une philosophie de l'érotisme à l'état pur. On songe parfois à lire Becker, précieux, brutal parfois mais jamais cynique, à ces poèmes d'amour interchangeables, monotones des pétrarquaisants de jadis, à cette différence que le poète charnel d'aujourd'hui ne triche pas en projetant son expérience sensuelle sur fond de pensée idéaliste. Plus encore peut-être que chez Eluard la sublimation beckérienne trouve en elle-même, c'est-à-dire dans la contemplation, dans l'étreinte corporelle, son élan et sa fin :

*Au delà de mes mains refermées sur toi,
au delà de ce baiser qui nous dénude,
au delà du dernier mot que tu viens de dire,
il y a le désir que nous tenons vivant contre nous.*

.....

*Tu es entière contre chacune de mes mains,
tu es entière sous mes paupières,
tu es entière de mes pieds à ma tête,
tu es seule entre le monde et moi.*

Si tous les poèmes de *Plein Amour* ont la même valeur documentaire, si dans une langue dépouillée, un peu grise comme ce monde ingrat au sens propre du terme, ils atteignent à une rigueur qui malgré l'usage de l'impair et la rareté des rimes évoque du fait des stances, les sonnets amoureux de

jadis, le vers est de par son exactitude plus didactique que lyrique. « *Nous dénoyautons le soleil dans un baiser* », notera par exemple le poète qui écrira plus loin :

*Une lampe suffira pour marquer la place
où le jour s'est ouvert le front.
De loin dans la nuit on verra s'élever
son grand buisson d'orties blanches.*

Ce qui est naturellement fort beau mais un peu conventionnel, propre à nous enchanter comme toute beauté d' « époque ». Comme Jean Tardieu, Becker se refuse d'ordinaire à des complaisances de ce genre. Au demeurant ce n'est pas une des moindres originalités de cette poésie, érotique d'inspiration mais puritaine formellement.

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTSLA SCULPTURE DANS L'ÉTENDUE
L'ART GAULOIS

C'est avec plaisir que l'on voit paraître un nouveau tome du « Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale » consacré aux bas-reliefs. Matériellement d'abord, le livre, de moyen format mais épais, est agréable. Les grands formats finissent toujours par irriter un peu ceux qui les manient. Au contraire l'épaisseur flatte le toucher, elle est promesse de substantielle nourriture, bref elle a un côté *miche* qui met en appétit (1). Mais on retrouve aussi avec la même excitation intellectuelle le « climat » dans lequel André Malraux place les œuvres d'art, en dehors de toute hiérarchie de valeur ou de dimensions, recherchant la singularité de leur style et de leur accent, faisant appel à tous les musées du monde, pour l'orientation particulière à chacun de son goût, et aux ressources de la photographie, pour la nouveauté de vision qu'elle sait parfois nous procurer. On retrouve encore, dans l'introduction, la fulguration de l'esprit de Malraux, les vives facettes de son intelligence qui procède moins par raisonnement ou démonstration que par une sorte de juxtaposition d'idées, d'exemples, par affirmations de faits artistiques où brillent soudain des vérités probantes et des propositions perspicaces. Lecture certes difficile, voire épuisante, style difficile (dû plus à la forme d'esprit de Malraux qu'à son écriture) mais qui en définitive réserve au lecteur persistant les meilleures récompenses.

« Entre la ronde-bosse et le bas-relief, la tradition a vu une différence de technique; entre la statuaire et tout ce qui, en sculpture, n'est pas la statuaire, le Musée Imaginaire suggère une différence de nature ». Avant de lire cette phrase, qui est la première de l'introduction de Malraux, j'avais regardé toutes les reproductions du livre et j'avais déjà mesuré

(1) Signalons aussi les 16 dépliants qui donnent une surprenante étendue aux reproductions photographiques, et qui résolvent avec bonheur le problème de l'uniformité du format des illustrations.

ce qu'il m'apportait de neuf : c'est qu'en effet, je pensais jusqu'à lui que le bas-relief était une technique, sans jamais avoir autrement réfléchi à la question. Or je découvrais qu'il était une forme particulière de la plastique, avec ses lois, ses effets, son style propres. A côté de la sculpture dans l'espace, mais en aucune façon subordonnée à elle, il y a donc la « sculpture dans l'étendue », selon l'expression de Malraux. Et il s'agit, on peut le dire, d'une révélation que nous apporte le « Musée Imaginaire ».

Une seconde découverte que l'on fait en feuilletant ce livre, c'est l'importance du fond des bas-reliefs. Élément capital de cet art, fait remarquer Malraux, comme le fond d'or des peintures byzantines. Ce n'est pas un vide qu'il figure mais une véritable représentation de l'espace. Lorsqu'une peinture murale se détache sur un fond blanc, les personnages évoluent dans une sorte d'abstraction ; au contraire, en présence du calcaire uni qui constitue le fond d'un bas-relief, nous sommes en face d'on ne sait quelle matière, à la fois espace et lumière, chargée en Egypte d'une efficience d'immortalité, abandonnée en Assyrie à la grandeur de l'illimité, offerte à l'ombre voluptueuse en Inde, sauvage et inquiétante dans les œuvres mexicaines, et comme constamment lunaire dans les sculptures de Baraboudour. Cette matière hagarde, mais pleine de présence et de vie, est semblable à celle de la nuit au-dessus d'une prairie ou d'un étang, vibrante et mystérieuse de tant d'êtres et de choses invisibles... On conçoit très bien « l'avortement » lamentable et inéluctable de l'artiste javanais lorsqu'il a voulu représenter le paysage en relief. Cette tentative d'apport d'éléments réels, même stylisés, était dérisoire au regard de l'infini de l'imagination...

André Malraux réserve pour un troisième volume, la « sculpture dans l'étendue » du monde chrétien. Les salles du « Musée Imaginaire » du tome II nous font passer de la préhistoire à l'Orient, à l'Asie, à l'Amérique et aux peuples primitifs. Ces divers mondes esthétiques sont inégalement doués pour le bas-relief. L'Egypte, l'Assyrie et l'Inde extérieure (Java, Champa, Khmer) sont les grands maîtres de cet art, dont les œuvres vont du temps infini à l'étendue infinie. La Grèce, au contraire, sous une autre optique, celle de « l'étendue encadrée », volontairement limitée à l'homme et à sa beauté, apporte une valeur différente. Mais ce n'est que par un forcement de la réalité artistique que l'on peut faire entrer dans le Musée Imaginaire du bas-relief l'art de l'Océanie ou celui de la Colombie britannique, ou par un souci excessif de ne rien oublier. Et même, après tout, l'art des steppes... Il est vrai que le Musée Imaginaire peut tout se permettre puisqu'il ignore les réalités, des matières comme des dimensions. Ne boudons pas notre plaisir. L'épais ouvrage

n'est pas près d'être refermé, sous notre lampe où passent, au gré de ses pages, d'élégantes princesses d'Egypte, les chasses d'Assurbanipal, la noblesse des déesses grecques et la nonchalance sensuelle des hommes et des femmes de Java, baignés de clair de lune...

Il ne faut pas se laisser abuser par le titre de l'ouvrage de Lancelot Lengyel. Bien sûr, « L'Art Gaulois dans les Médailles » est aussi un livre de numismatique, mais on pourrait presque dire *accessoirement*. Son sujet est en réalité beaucoup plus vaste, et cet album est l'un des livres — on en publie tout au plus deux ou trois par an de cette sorte — qui place sous le jour de l'actualité un problème de l'histoire de l'art, le remet en question avec des vues neuves, et lui ouvre des perspectives remarquables.

Le classicisme gréco-latin constitue depuis plus de vingt siècles le fondement de notre esthétique. Qu'on le veuille ou non, ses règles, ses dogmes ont dominé la création artistique en Occident, et ont motivé les jugements de valeur portés sur elle. Il y eut certes des tentatives de libération au cours des siècles (2), mais il semble que ce n'est que de nos jours, avec certains travaux de critique (3) et avec la « découverte » des arts primitifs et les efforts du cubisme, du surréalisme et de l'art abstrait, que le despotisme gréco-latin a été secoué et qu'on s'est aperçu qu'il avait consacré bien des injustices. Nous sommes donc mieux informés. Les ferments de contestation de la suprématie classique ne manquent pas. L'épouvantail n'en est plus un, et voilà qu'il est attaqué de face par M. Lancelot Lengyel, dont le livre brille d'intelligence.

La question doit être reprise par la base. Tout de même, les Grecs et les Romains n'étaient pas les seuls en Occident. Sa romanisation absolue, par la machine impérialiste des Césars, a tout faussé, a tout nivelé. Mais il y avait aussi le monde germain, et le monde scythe, et le monde celte. Comme ils n'étaient pas des sauvages à l'état de vacuité intellectuelle, force est d'admettre qu'il y eut, et qu'il y a, d'autres esthétiques que celle de la Méditerranée. Force est de reconnaître aussi que Rome s'est employée à les détruire, à les faire disparaître pour les remplacer par des *provincialismes romains*, dont l'art gallo-romain est un exemple, souvent fâcheux.

(2) Par exemple le style flamboyant du xv^e siècle, ou le baroque au xvii^e.

(3) Sur l'art des peuples du Nord, germains ou vikings ou sur l'art scythe, ou sur les origines de l'art roman.

Pour ce qui est des Celtes, nous savons que, dès le premier millénaire, ils se répandirent, depuis la région du haut Danube, en Allemagne du Sud, dans tout l'Occident. Ils gagnèrent la Gaule, mais aussi, de migration en migration, jusqu'à la fin du III^e siècle, les Flandres, l'Angleterre, l'Espagne, la plaine du Pô, d'une part, et par le Danube, jusqu'à l'Orient d'autre part. Hérodote signale leur contact avec les Scythes au nord de la mer Noire. En 390 ils se heurtent aux Romains à Rome même, en 335 à Alexandre, ils occupent Milan jusqu'en 222, ils fondent un royaume sur les côtes du Pont et un autre en Asie Mineure. Allons-nous admettre qu'un peuple d'une telle force et d'une telle vitalité n'ait pas eu de génie artistique propre, et qu'il n'ait fait que copier les modèles grecs ou latins ?

Sans doute les Celtes sont des envahisseurs qui se sont superposés à des populations sédentaires, plus ou moins connues comme les Ligures de la Gaule dont l'existence est presque mythique, mais qui avaient certainement des traditions artistiques. Par ailleurs ils constituaient une race, et non pas une nation organisée, comme les Romains. La Gaule elle-même ne saurait être qu'arbitrairement isolée du monde celte. Son ramassis de cités-états, de fédérations sans cesse faites et défaites, préoccupées d'hégémonie les unes sur les autres, ne pouvait pas imposer un art élaboré comme celui des gréco-latins. Mais devons-nous conclure que l'art celtique gaulois n'est qu'une imitation, qu'une copie, plus ou moins habile, des modèles méditerranéens ?

C'est pourtant une croyance fort répandue. Elle se fonde principalement sur la découverte, le long de la voie de communication d'Italie en Espagne, notamment à Entremont et à Roquepertuse, d'une sculpture que l'on a appelé gauloise ou celto-ligure, dont le style, avec certains éléments autochtones (et visiblement pas gaulois), s'inspire de l'art gréco-étrusque ou campanien (4). Mais cette sculpture n'est pas aussi ancienne que l'on a voulu le prouver, elle est l'œuvre de populations extrêmement mélangées (où les Celtes étaient probablement en nombre infime) et paraît à l'opposé de la mentalité religieuse proprement gauloise. Il reste beaucoup à éclaircir à son sujet et, sans nul doute, l'étude des monnaies de la Gaule est un élément capital d'information.

André Malraux, qui eut le mérite d'avoir le premier, dans un chapitre des « Voix du Silence », attiré l'attention sur

(4) Voir notamment la frise de chevaux de Roquepertuse (Musée Borely, Marseille) ou les stèles du Musée d'Arles (F. Benoit. L'art primitif méditerranéen de la Vallée du Rhône pl. VIII, IX et X) dont « l'air » préhistorique ou néolithique est évident, et les personnages accroupis du sanctuaire de Roquepertuse (Musée Borely) ou les têtes d'Entremont (Musée d'Aix F. Benoit pl. XL et XLI) dont la parenté avec la sculpture archaïque grecque frappe.

les monnaies gauloises (5), estime qu'elles ne sont, à partir de la copie d'un statère macédonien de Philippe II, que la *régression d'un style* qui de figuratif se transforme en idéogrammes. Lancelot Lengyel démontre au contraire qu'il n'y a pas dégénérescence ou régression, depuis le prototype grec, mais *création de plus en plus originale*. Pour lui les monnaies celtes ne sont pas de maladroites copies : elles sont l'expression la plus pure du génie artistique gaulois.

Je ne crois pas que cette affirmation puisse être désormais contestée par quiconque, pourvu qu'il lise sans parti-pris son ouvrage. Avec André Breton (6), on estimera qu'il est « confondant d'observer que l'art gaulois, tel qu'il s'exprime à profusion dans les monnaies, nous soit jusqu'à ces toutes dernières années demeuré incomparablement moins connu que l'art précolombien, par exemple, ou l'art des îles du Sud », et l'on imaginera peut-être avec lui, pour expliquer le fait, quelque « processus de refoulement d'une ténacité exceptionnelle ».

De toute façon, il reste à expliquer pourquoi les Gaulois sont partis de l'imitation des monnaies grecques, et pourquoi ils ont exprimé dans les leurs quelque chose de *plastiquement opposé* au modèle grec ?

Je crois qu'il faut pour cela prendre conscience de deux caractères propres de la mentalité celte qui, à y réfléchir, ne sont pas forcément antagonistes, tels qu'ils résultent du réalisme de leur activité et de l'idéalisme de leur pensée :

1° Caractère pratique de l'esprit gaulois. Nous en connaissons des exemples. La facilité et la rapidité, remarquées par les généraux romains, avec lesquelles ils savaient adapter leur technique de guerre aux méthodes des Romains. Leur compréhension immédiate, eux qui n'avaient pas d'écriture, de l'avantage que constituait l'écriture grecque, et son adoption par eux, à des fins pratiques (comptes, contrats commerciaux, archives).

En présence des commerçants grecs qui pénétraient très loin en Gaule, les Gaulois se rendirent tout de suite compte de l'intérêt que représentait la monnaie dans les échanges commerciaux, donc de la nécessité d'en faire eux mêmes dans ce but.

2° Caractère abstrait de la pensée gauloise. M. E. Thévenot, dans son « Histoire des Gaulois » remarque que si la représentation figurée des dieux est antérieure aux migrations celtes, les Gaulois, eux, se représentaient « les dieux comme de purs esprits, sans figures ni corps ».

(5) Considérées naguère comme des « valeurs exclusivement numismatiques », dénuées de tout intérêt artistique.

(6) Dans « Arts » numéro du 11 août 1954.

et il souligne que « la Gaule indépendante ne nous a transmis aucune représentation divine assurée ». On suppose que les Druides interdisaient toute image de divinité. Selon Lancelot Lengyel, certaines médailles ne portent que la figuration du « divin en soi ». En dehors de la sculpture dite « celto-ligure », mal qualifiée et tardive, dont j'ai parlé, l'art gaulois de la céramique, de l'orfèvrerie et des émaux, n'est que combinaisons de lignes droites ou courbes, de cercles, de triangles, de spirales et de sinuosités (7).

En présence de la figuration naturaliste de l'art grec, telle qu'elle s'étalait sur les monnaies macédoniennes, il est probable que les Gaulois *ne comprenaient pas*. Comme devant les taches et la lèpre d'un vieux mur nous recherchons des formes figuratives (anecdote de Léonard de Vinci), ils voyaient, eux, instinctivement des signes abstraits à travers les visages ou les quadriges grecs (8).

Les Gaulois ont accepté les modèles grecs « à contre-cœur » comme dit Lancelot Lengyel (mais il fallait bien commencer) ; ils les ont considérés comme des *moules*, dans lesquels ils pouvaient librement couler leur génie. « Les Celtes étaient insensibles à l'imitation de la nature, et de ce fait ils n'avaient pas de scrupule à emprunter un cadre pour y mouler l'expression de leur propre pensée ».

Mais quelle était cette pensée ? Elle était aux antipodes mêmes de la pensée grecque. Les croyances religieuses des Gaulois, d'une assez grande complexité, à cause des particularismes locaux, étaient centrées autour de deux grandes forces cosmiques, le firmament et la fertilité (9). Le jour naissait de la nuit, la vie de la mort ; le panthéon celtique n'était qu'un combat entre les dieux de la lumière et les dieux des ténèbres. La résurrection, phénomène double, lunaire et végétal, était le noyau de leur expérience religieuse.

Les dieux n'étaient pas des figures particularisées comme ceux des grecs, mais des *forces*. Les hommes ne servaient pas de mesure à tout, comme en Grèce, mais ils n'étaient que des éléments presque dérisoires de l'univers, perdus en lui, et même excentrés par rapport à lui.

On peut suivre, avec un intérêt passionné, le passage de

(7) Voir notamment les objets de bronze et les vases peints des musées de Saint-Germain et de Reims.

(8) Un jour un ethnographe me racontait qu'un indigène du Congo Belge ne reconnaissait pas son fils sur une photographie, parce que l'image naturaliste ne comportait pas les signes ou les attributs magiques de l'homme et du fils qui, dans la mentalité primitive, peuvent *seuls* le caractériser en image. Pour son identification il fallait que ses *traits* soient transformés en *signes*. Ainsi doit-il en être pour tout peuple à pensée abstraite et magico-religieuse.

(9) On remarquera l'analogie de l'abstraction des monnaies gauloises avec celle des sceaux sumériens, autre peuple dont la religion avait pour base l'astronomie et la fertilité.

l'imitation des statères macédoniens aux créations de plus en plus abstraites des Gaulois, en comparant les diverses planches de l'ouvrage de Lancelot Lengyel qui reproduisent des monnaies gauloises agrandies aux dimensions de la sculpture, surtout celles des tribus du Centre, des Baiocasses d'Armorique, des Redons, des Curiosolites ou des Bellovaques. Deux mondes esthétiques s'affrontent, et le prodigieux génie gaulois fait immédiatement éclater les cadres grecs. Les monnaies ne représentent plus des *images* mais des *idées concrétisées*. Les visages ne sont plus que les réceptacles des signes célestes, l'œil le soleil, l'arcade sourcillière la lune. Ces signes mêmes, croissant lunaire, triangle solaire, déforment les contours, désarticulent les traits. La chevelure « girante » grecque devient le tourbillonnement du firmament, son symbole centrifuge qui repousse dans un coin ce qui reste du profil, et prend toute la place. Les chevaux, les animaux sont des jeux abstraits de lignes sur lesquelles des points figurent on ne sait quelles constellations. Le vertige cosmique écrase l'aération grecque autour des figures, remplit le peu d'espace libre de points cerclés, de cercles perlés, suggérant un fantasmatique mouvement d'expansion de l'univers (10). Le monde végétal le plus schématique vient finalement à l'assaut des derniers restes humains, comme dans une poussée formidable de germination.

De création en création abstraites, sur l'ancien fond naturaliste à présent disloqué, *oublié*, les médailles gauloises ne sont plus que des champs de forces, des combats de signes, l'univers exprimé en idées.

On mesure alors qu'on est au point culminant du vieux conflit entre le fonds culturel néolithique de l'Occident et la civilisation classique des Grecs. Dans ce combat, ce sont les Gaulois qui ont été la dernière résistance, le bastion désespéré que la lourde machine romaine a écrasé pour des siècles. D'un côté l'humanisme grec, son anthropocentrisme, sa conception raisonnée et naturaliste du monde, avec son idéal du beau ; de l'autre le cosmisme des soi-disant « barbares », ses conventions géométriques et abstraites, sa conception magique du monde, ses schèmes religieux éloignés de toute préoccupation du beau.

Il s'agit de deux *optiques* différentes : les Grecs sont à la mesure de l'homme, les Gaulois à la démesure du firmament, les Grecs à l'échelle de l'homme, les Gaulois à celle de l'univers. D'un côté un art qui veut figurer le *Kalos Kagathos*, et de l'autre un art où seule compte l'efficacité des signes

(10) Chez les Scythes aussi, dont le contact avec les Celtes est certain, on trouve le même souci de remplir l'espace de volumes (à l'encontre de « l'aération » grecque) et de lui donner un mouvement sinueux et expansif (à l'encontre de la statique et de la limitation grecques).

Sans doute la victoire d'Alésia n'a pas mis le combat complètement hors de raison. Depuis le Parthénon, il y a eu les splendeurs de la Renaissance, mais après Poussin, après David, après Ingres, il y eut aussi Bouguereau... Le vieil homme néolithique, qui grattait ses lignes abstraites sur les pierres, n'est pas tout à fait mort. Nous en savons quelque chose à voir aujourd'hui les poteries de Picasso et certaines formes artistiques de notre temps. La réhabilitation de l'art gaulois n'est donc pas une simple réparation esthétique. Elle met peut-être en lumière le nœud d'un mouvement de libération anti-humaniste, qui est resté longtemps dans la clandestinité avant d'engager l'assaut que mènent nos peintres et nos sculpteurs. Si, d'aventure, Vercingétorix était entré en vainqueur à Rome, aurait-il fallu attendre le vingtième siècle pour voir apparaître Paul Klee ?

PIERRE GUERRE.

ANDRÉ MALRAUX : *Des bas-reliefs aux grottes sacrées (Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale)*, un vol., relié toile, 438 reproductions en noir, 6 hors-textes en couleurs, prix 2.900 frs. Gallimard édit.

LANCELOT LENGYEL : *L'art gaulois dans les médailles*, 60 pages de texte, 48 planches reproduisant 600 agrandissements, emboîtement pliant, prix 6.870 frs. Editions Corvina.

EPREUVES DU ROMAN

LE MAGE ET LE TÉMOIN

Les jurys des trois grands prix littéraires obéiraient-ils à une politique d'ensemble ? Il est de fait que, cette année au moins, leur choix est représentatif, non d'une certaine qualité littéraire — on sait du reste combien cette notion de « qualité » est floue et sujette à caution — mais des divers modes d'écriture du roman français contemporain.

Ainsi *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir apparaissent-ils comme la manifestation la plus convaincante de ce qu'on pourrait appeler une « résurgence » du roman naturaliste (1) : œuvre à mi-chemin entre la chronique et le roman entendu au sens traditionnel, œuvre volontairement composite et sans style, à travers laquelle l'auteur prétend à la fois reprendre toute une époque (une époque *vécue* par ses héros) à sa charge et la donner à comprendre à ses lecteurs, tandis que Gabriel Véraldi, si dans la *Machine humaine*, il se veut (2) aussi délibérément « moderne » que Simone de Beauvoir, tente, lui, de constituer une mythologie du monde contemporain — mythologie qui participe de la Science-fiction et des explications théosophiques (à la Raymond Abellio) — et que Jean Reverzy, rejetant toute ambition didactique, se borne, dans *Le passage* (3), à nous décrire par le menu la lente désagrégation d'un homme, son enlèvement progressif dans la mort, nous donnant ainsi un assez bon exemple de cette « littérature lazaréenne » qu'annonçait Jean Cayrol.

Après *A la mémoire d'un ange* (4) où il réglait ses comptes avec sa propre jeunesse, Gabriel Véraldi a résolu de faire une œuvre délibérément imaginaire. Le Gabriel Darne de *A la mémoire d'un ange* était comme le double de Gabriel

(1) Dont nous parlerons dans notre prochaine chronique.

(2) « La machine humaine » aux Editions Gallimard.

(3) « Le passage » aux Editions Julliard.

(4) « A la mémoire d'un ange » aux Editions Gallimard, 1953

Véraldi: « Sorte de héros littéraire » auquel l'auteur « attribuait ses propres difficultés tandis qu'il se transformait en narrateur, par définition supérieur à sa créature ». La mort de Gabriel Darne à la fin de *A la mémoire d'un ange* aurait pu signifier que Gabriel Véraldi renonçait à cette trop facile transposition, à cette libération sur le dos d'un héros imaginaire (et toujours tenu pour tel, assez proche de l'auteur pour lui permettre cette décharge et assez éloigné pour n'être pas confondu avec lui et risquer de le contaminer). Peut-être Véraldi allait-il maintenant nous livrer un monde qui fût au sens propre le sien (5).

Or avec *La machine humaine*, Gabriel Véraldi s'est engagé dans la voie opposée. Ce n'est plus seulement un héros qui subit le traitement infligé à Gabriel Darne, mais le monde en son entier: tout un univers construit à l'aide d'éléments puisés à même la réalité et organisés selon les usages en règle pour la fabrication des « comics ». Véraldi y commente les événements, des événements réels ou qui pourraient être tenus comme tels, avec assez de gravité pour que le lecteur commun (celui qui achète le prix Fémina, par exemple...) les prenne au pied de la lettre et avec assez de désinvolture pour que le lecteur « averti » (celui de la N.N. R.F...) ne se sente pas contraint d'en être dupe. *La machine humaine* est un roman à double usage.

Roman construit à la façon d'un papier collé. Gabriel Véraldi y superpose deux ou trois histoires qui n'ont entre elles que des rapports très vagues: quelques lettres, des souvenirs communs à chacun de leurs personnages... Mais il ne s'agit pas ici de « simultanéisme ». L'écriture de Véraldi est maigre: elle circonscrit étroitement chaque épisode, et Véraldi voudrait que chacun de ces épisodes soit significatif des « puissances » du monde moderne. Ainsi nous livre-t-il tour à tour les secrets d'un réseau d'espionnage installé en Suisse, ceux d'un trust journalistique (copié sur celui de Del Duca), ceux, enfin, d'une usine atomico-cybernétique américaine. Ici et là, les héros véraldiens sont placés au cœur du mécanisme; ici et là, ils jouent leur vie sur la réussite de leur machine (réseau d'espionnage; machine cybernétique ou hebdomadaire à crétiniser les masses); ici et là, des femmes, savantes et fatales, leur servent de médiatrices avec cet inconnu qu'ils prétendent posséder.

Dans ce schéma, on reconnaîtra, prise au pied de la lettre, la mythologie éparse dans nos hebdomadaires à grand tirage. La science, le métapsychisme et la sexualité (une sexualité « orientée vers le haut »...) font les frais du livre de Véraldi, qui, de toute évidence, confond Einstein, Carmen

(5) Du moins est-ce que nous avons tenté d'expliquer dans notre chronique: « Du mépris au dégoût ou une jeunesse en littérature » parue dans *Les Cahiers du Sud* N° 320, pages 151 et suivantes.

Tessier et Gurdjeff. Et si certaines de ses scènes paraissent emporter une part de vérité (celles, notamment, qui se passent chez l'homme aux hebdomadaires, constituant une charge assez réussie de la « presse du cœur »), l'ensemble, au lieu de mettre à jour quelques schémas de l'imagination mystificatrice contemporaine, y verse, ajoutant encore un peu d'obscurité, à la confusion générale. Car, à aucun moment, Véraldi ne se « désenglué » de ses fantoches. Il peut bien faire semblant (par pudeur...) de les traiter avec désinvolture. Jamais il ne se retourne contre eux. Au mieux il joue sur deux tableaux. « L'homme lucide écrasa sa dernière cigarette et alla se laver les dents ». Véraldi le pose dès l'abord : son héros est l'homme lucide, et s'il n'en est pas moins homme (puisque'il doit écraser sa cigarette, puisque, surtout, il doit aussi se laver les dents...) il se situe par essence au-dessus des autres : ceux qui ne font que se laver les dents, écraser leurs cigarettes... Et voilà ce héros, déifié même à travers ce qui aurait dû le rapprocher des hommes, même à travers l'humour véraldien. Quoique homme, il appartient à une catégorie supra-humaine : celle des « hommes lucides » — de ceux qui ont commerce avec l'atome, avec les stupéfiants, avec les formules ésotériques — et Gabriel Véraldi domine encore tous ces hommes lucides de la hauteur de son pouvoir de créateur...

Lui seul, sait que leurs efforts n'ont pas de sens. Il connaît la vérité du jour et celle de la nuit, et parfois il permet à ses héros déjà si savants de les pressentir : « Eve avait peut-être raison de dire qu'au delà de la vérité triste il y a une vérité sereine, qu'il existe une porte devant laquelle il faut laisser tout désespoir. Des saints témoignent pour une éternité, des musiciens tentent de traduire son message de paix ; il n'empêche que l'homme est fait de terre douloureuse et que sa vie est le jouet de puissances ennemies ».

Mais dans l'univers de Gabriel Véraldi et bien qu'il soit peuplé seulement de ces « humains supérieurs » dont Véraldi nous décrit ainsi les mécanismes psychiques : « Eve arrêta sa voiture, ferma les yeux, sortit de sa mémoire l'image de Perry, puis la sienne, et les envoya dans la dimension mentale par cette sorte d'effort psychique que ne soupçonnait (sic) pas les humains »). Rien n'arrive par la volonté de ses héros. Ceux-ci sont en dehors (au-dessus) de l'histoire : la proie de ces « obscures présences ironiques » dont seul Véraldi a jusqu'alors réussi à forcer le secret. Car, si Véraldi glisse dans sa *Machīne humaine* quelques allusions à notre vie, à notre histoire, il ne le fait que par dérision. Lui, il voit plus loin : avec Dupont, son psychologue, il « contemple non pas le ciel mais la terre, et les lueurs du camp. Comme les herbivores du secondaire, comme les mille et mille espèces disparues, le temps était venu pour l'homme (sic) de laisser la place à

des êtres plus évolués. Quand les mastodontes n'avaient plus trouvé assez d'herbes pour remplir leurs corps énormes, à la cervelle minuscule, ils avaient abandonné la terre à des êtres plus petits, plus intelligents, mieux équilibrés et moins voraces. Et maintenant, à nouveau, le sol ne pouvait plus nourrir des corps affamés, d'un si mauvais rendement, d'une intelligence si insuffisante, qui se multipliaient au hasard. L'évolution poursuivait son but, infatigable et insidieuse comme un peuple de termites ».

Et ceci, cette fois, sans ironie. Car si le mépris de Véraldi s'adresse aux hommes, son humour à ses créatures supra-humaines, tout son respect va aux machines, à ses propres visions (à ce qu'il appelle « l'évolution »).

Aussi devant de telles visions, combien peuvent paraître anodins nos Dien Bien Phu (que Véraldi nous rappelle au début et à la fin de son livre) et autres « médiocres convulsions historiques ». Comme C.-V. Gheorghiu (mais on sait maintenant sur quelle imposture se fonde *La 25^e heure*) Gabriel Véraldi mise sur le désastre et sur un salut tout spirituel. Son roman devient alors une dédaigneuse prophétie : un message aux termites...

Question de hauteurs... Au lendemain du Prix Fémina Gabriel Véraldi ne définissait-il pas la tâche du romancier comme de « seul s'attaquer au désordre de ce monde et de l'esprit et de tenter d'organiser ses contradictions en cette œuvre de paix qu'est le grand art » (6). Ce qui, ajoutait-il, donné au romancier « s'il est presque sûr d'échouer, la certitude d'échapper aux malédictions modernes de l'absurde et de vivre dans les régions nobles de notre nature humaine ». Régions nobles qui sont sans doute polaires...

Jean Reverzy doit, lui, se méfier d'une noblesse acquise à ce prix.

Son *Passage* est le récit d'une mort. De la mort de quelqu'un. Et si c'est un médecin qui nous livre ce récit, il ne le fait pas en médecin. Rien, ici, de clinique ; rien, non plus de psychologique. L'homme-Palabaud importe moins à Jean Reverzy que le mort-Palabaud, ce mort qui est en train d'être. Ce mort comme une blessure au milieu de toute vie...

Le narrateur (Jean Reverzy lui-même, médecin lyonnais) nous décrit son agonie sans commentaire. Son rôle est à l'opposé de celui du romancier classique : Il ne prétend ni nous expliquer Palabaud (médicalement, psychologiquement...), ni convertir son aventure en exemple. Il constitue seulement un facteur d'éloignement : glace à travers laquelle nous voyons

(6) Dans *Le Figaro* du mercredi 30 novembre 1954.

Palabaud, mais sans pouvoir le toucher, ni participer à sa maladie, ni en souffrir, ni en être atteint. Ainsi l'aventure de Palabaud (cette aventure à rebours) nous est-elle conservée dans toute sa pureté : comme le procès-verbal d'une mort. Une description parfaitement adéquate à cet événement inouï : la mort. Et l'on peut songer ici au procédé comparable dont Camus avait usé dans *L'Etranger*, nous dépeignant de l'intérieur une conscience vue comme on peut la voir de l'extérieur.

Jean Reverzy ne s'arroge aucune supériorité vis-à-vis de sa créature. Il lui parle ; elle répond. Leur commune question (et la nôtre) est celle-ci : « comment mourir ; comment mourir au monde ».

Les premiers mots de Palabaud : « Je suis revenu pour crever » délimitent le champ du récit. Nous savons que cette mort va tenir dans un long affrontement avec les choses (plutôt qu'avec les êtres car ceux-ci ont déjà fui), va consister en une nouvelle façon de considérer les choses.

Dès le diagnostic du docteur de Papeete, dès son « Vous avez un gros foie », Palabaud a compris : « Au fond il n'avait jamais cru que cela fût possible et l'idée de son propre anéantissement, de la dissolution de son corps et de sa pensée l'avait frappé en pleine face (...). Mais l'illusion ou le doute, derniers vestiges du monde ancien, s'effondraient. Ce jour-là, Palabaud prenait solidement pied dans le domaine de la mort, regardant avec des yeux vierges, entendant des bruits jusque-là imperceptibles, reniflant des odeurs nouvelles, affrontant l'insolite sans excessif effroi (...). La cigarette se consumant à ses lèvres, objet étrange de forme et de couleur, le stupéfiait et l'émerveillait. Au cœur de l'après-midi tahitienne, tout — bruit, mouvement, lumière — se détachait, isolé d'un monde brûlant, brassé par un vent solennel ».

Ainsi, comme dans les derniers tableaux de Van Gogh dont les couleurs et les formes n'exercent une telle fascination que parce qu'elles semblent menacées de l'intérieur, tendues ou gonflées à éclater, isolées, les unes des autres, portées à leur propre paroxysme, dans *Le passage* le monde apparaît-il brusquement sous un autre angle à Palabaud. Pour cela il a suffi que la mort, la certitude de sa propre mort, y fasse irruption. Auparavant « sa vie se consumait à l'ombre des bouquets de cocotiers, au milieu d'un peuple de Chinois haïeux et sournois et d'indigènes souriants qui le regardaient verser la bière et la limonade ou essuyer le comptoir de son éternel geste fatigué (...) Mais rien n'arrivait que d'habituel ». Depuis, tout ce qui lui arrive, tout ce qui est, est pour lui inhabituel. Cette mort a changé l'ordre de ses rapports avec le monde. « Il accédait à un monde nouveau, insoupçonné ». Il découvre la mer, la beauté du soleil couchant sur la mer « comme une fissure de l'horizon sur un autre horizon plus

riche encore de feux et de clarté ». Palabaud réapprend le monde, s'astreint à un nouvel inventaire :

Le temps des actions humaines, de la pression de l'homme sur l'univers, s'est arrêté. Palabaud remonte jusqu'à son enfance, nous en livre quelques images, puis revient à son présent : un présent qui est là étalé devant nous et dont chaque geste, chaque mouvement se dessine avec une netteté exceptionnelle. Une lente remise en ordre s'opère : « Dès le jour de la révélation de sa mort, il n'avait plus connu de peine : la vie coulait, le souci se dissipait. Palabaud attendait ; rien ne pouvait l'étonner et le surprendre ».

La mer, la ville (Lyon, cette ville dure, solide « où les maisons s'empilent sur des collines, soudées les unes aux autres, agglomérées aux blocs monstrueux »), la mort... trois images d'un même thème de cet apaisement, fuite et perte absolues. Palabaud réussit à les fondre ensemble, en constituant son univers — un univers cohérent, parfait comme un monde courbe — et à les posséder.

Palabaud meurt sur cette pure possession (qui est aussi dépossession totale) : « Ce qu'il tenait c'était l'idée même de la mer et il ne souhaitait rien d'autre. Cette possession absolue ne pouvait durer. L'intermittence des espaces vides s'allongea ; une dernière fois l'idée se fit jour et sombra. Tout l'univers, une lumière floue, une saveur lointaine et glacée de menthe s'abîmèrent ».

Le passage s'est accompli. De toutes les formes, les couleurs et les odeurs qui avaient peuplé l'univers de Palabaud — formes, couleurs et odeurs exaltées par l'approche de la mort et par elles rendues à la fois saisissable et hors d'atteinte — il ne reste plus que cette grande idée vide et qui a fait le vide de la mer ainsi que cette dérisoire « saveur lointaine et glacée de menthe ». Le cadavre de Palabaud est disséqué par un professeur qui le fera servir à l'enseignement de ses élèves mais Jean Reverzy, lui, ne se prête pas à ce genre de récupération (celle de maints romanciers) : il demeure « perdu dans un monde de pensées informes : phrases sans substance, images sans contours, attitude instable, adjectif isolé, secret effroi de la fragilité des hautes murailles ». L'accomplissement de cette mort a fait de Reverzy un témoin inutile. Palabaud à la morgue, le monde est rendu à sa primitive indifférenciation.

Reste pourtant de ce récit — petit livre parfois maladroit et pas toujours fidèle à ses propres données, Jean Reverzy n'hésitant pas à l'empâter en y introduisant des considérations médicales, morales ou pseudo-métaphysiques qui lui sont par définition étrangères — l'image d'un monde qui s'effrite mais qui, au cours de cette lente décomposition et comme par éclairs nous apparaît ainsi tel que la littérature moderne (celle

d'un Kafka ou d'un Cayrol, d'un Beckett ou d'un Blanchot) nous a appris à le voir : un monde nu, dégraissé de toute fabulation. Un monde à reconquérir.

Espace et temps ici se sont résorbés (mis en quelque sorte « entre parenthèses »). Le romancier se situe en-deça de leurs déterminations. Ce qu'il essaie de saisir c'est le rapport premier de l'homme aux choses : ce rapport de la parole fondatrice...

Et nous comprenons alors que la mort de Palabaud signifie non un enlissement, ce terrible pourrissement rilkéen de la mort, mais une façon de dépouiller le monde (et le roman) de leurs oripeaux. Une façon de reprendre le monde à sa source, de fonder le roman dans une expérience immédiate de l'univers par un acte : cet acte d'écrire qui engage tout témoin.

BERNARD DORT.

PROBLEMES DU CINEMA

“ROMÉO ET JULIEN”

OU LE PRESTIGE DU TEXTE

Faut-il toujours remâcher la même plante amère ? Tant que le cinéma ne sortira pas lui-même de son impuissance créatrice, nous serons en effet condamné à poser le même problème : celui de la création, et à l'illustrer par l'exemple des adaptations. On entend bien que nous ne le ferions pas si nous tenions le cinéma pour un moyen d'expression négligeable. C'est au contraire parce que nous l'aimons, parce que nous croyons en ses pouvoirs propres, parce que nous y voyons les éléments d'un langage autonome, parce que nous le jugeons capable d'enfanter des chefs-d'œuvre spécifiques, c'est pour toutes ces raisons et quelques autres que nous ne cesserons de publier notre exigence à son égard et de dénoncer les erreurs qu'il commet.

La plus criante faute à nos yeux est toujours celle qui consiste à « porter au cinéma » ou y « adapter » les œuvres fameuses du roman ou du théâtre. Passons une fois de plus sur l'aspect commercial du procédé qui permet de couvrir n'importe quelle marchandise d'un pavillon illustre : il arrive que ceux qui l'emploient soient quand même de bonne foi, et même qu'ils fassent par là, en quelque sorte, la preuve de leur humilité. Il faut bien avouer que le cinéma se donne des titres de noblesse par hypothèse. On entend souvent dire que, de nos jours, Shakespeare « ferait » du cinéma. Sans doute, peut-être... Mais alors le cinéma « ferait » du Shakespeare, et c'est précisément ce qu'il manque à faire.

Nous dirons donc et redirons que le cinéma ne sera vraiment grand que lorsqu'il nous aura donné non pas une adaptation de *Roméo et Juliette* ou de *Le Rouge et le Noir*, mais des films qui soient à l'art cinématographique ce que *Le Rouge et le Noir* est à l'art du roman ou *Roméo et Juliette* à l'art du théâtre. Et je ne choisis pas au hasard la tragédie de Shakespeare et le livre de Stendhal, puisqu'aussi bien nous venons de les voir coup sur coup « portés à l'écran ».

Disons le franchement : malgré la bonne volonté, l'intelligence et le talent des adaptateurs, malgré le respect même

qu'ils ont pu témoigner à leurs modèles, malgré les indéniables qualités cinématographiques de leurs films, enfin malgré tout cela et le reste, ils échouent à nous restituer Shakespeare et Stendhal.

Que peut-il demeurer d'un roman comme *Le Rouge et le Noir*, quand on anime en images mouvantes ses personnages, sinon l'anecdote et les péripéties ? Stendhal lui-même est parti d'un fait-divers authentique, mais pour créer, dans un langage particulier, une œuvre, un roman, dont il est le seul inventeur. Eût-il été Shakespeare, il eût tiré du même fait-divers une œuvre de théâtre qui n'eût gardé aucune commune mesure avec son roman, sinon le fait-divers lui-même ; de même que Shakespeare, eût-il été Stendhal, eût tiré du fait-divers authentique, les tragiques amours des amants italiens, un roman qui n'eût gardé aucune mesure avec sa tragédie, sinon l'anecdote d'où il est parti.

J'entends bien que les cinéastes en cause, Autant-Lara et Castellani, savent à merveille que le cinéma n'est pas le livre ni la scène, et qu'ils ont précisément voulu chacun faire un film et non pas photographier un roman ou une pièce de théâtre. Mais dès lors qu'ils utilisent et le nom et l'œuvre du romancier ou du dramaturge, ils sont fatalement conduits à devenir les tributaires du roman et de la tragédie, et bientôt les esclaves du texte. Ils ne courent qu'un risque, qui est de dénaturer, de trahir, malgré qu'ils en aient, l'œuvre originale, sans profit pour la création cinématographique proprement dite. Ce n'est pas la réussite de quelques séquences brillantes (comme la scène du bal dans le *Roméo* de Castellani ou la scène de la bibliothèque dans *Le Rouge* d'Autant-Lara) qui les absoud de ce péché.

S'agirait-il seulement « d'habiller » un texte illustre avec des images, comme les opéras les habillent de musique ? Mais on sait bien qu'à l'opéra les paroles se dissolvent, qu'elles ne sont plus qu'un prétexte et que le prestige de la musique emporte celui du texte, qui ne compte pas plus que la musique dont les films sont accompagnés.

Il n'en est pas de même au cinéma, au moins quand il adapte des œuvres littéraires. Le prestige du texte original y reste si fort qu'Autant-Lara et ses dialoguistes ne peuvent s'empêcher de nous faire entendre Stendhal lui-même par l'artifice d'un monologue intérieur, d'un récitant invisible. Alors c'est Stendhal lui-même qui nous empoigne et non pas les images du film : il n'y a pas d'aveu plus évident de l'impuissance du film à être lui-même aussi grand que le roman.

De même Castellani ne peut faire qu'il ne recoure au texte même de Shakespeare : c'est alors l'éblouissant lyrisme

du poète qui nous ravage et non pas les images qui l'illustrent. La preuve en est que nous ne pouvons pas, quand l'anglais nous échappe, nous distraire de la traduction surimprimée, d'ailleurs établie de façon excellente par René Lalou. Bref, c'est le texte qui commande d'abord l'émotion, quels que soient le talent des acteurs ou la beauté des images. Mais quel texte ? En l'espèce un texte réduit des trois-quarts... Et nous voici sur la pente de la trahison. Pourquoi pas un texte intégral ? Parce qu'au cinéma il faudrait quatre heures pour le dire alors que la scène n'en exige que deux ! Et voici un paradoxe qui nous ramène aux rapports du théâtre et du film, montrant bien que leur langage ne saurait être le même.

Castellani nous dit bien qu'il avait d'abord songé à faire une œuvre personnelle en partant des mêmes chroniques italiennes qui avaient inspiré Shakespeare, mais il ajoute : « J'ai été obligé d'admettre que *Roméo et Juliette* sans Shakespeare était du domaine de l'impossible, sinon de la présomption ». L'aveu est honnête, mais quel aveu ! Si l'entreprise était impossible, le courage était d'y renoncer. Mais le vrai courage était de ne pas la tenir pour impossible et de tenter de refaire au cinéma ce que *Roméo et Juliette* est au théâtre, c'est-à-dire de faire un autre *Roméo et Juliette*. Cayatte et Prévert, avec leurs *Amants de Vérone*, avaient eu ce courage. Qu'ils n'aient pas réussi n'empêche pas qu'ils étaient dans la voie de la vérité, de même que Clouzot avec sa *Manon*. On peut toujours reprendre un thème illustre, et parfois réussir. Euripide avait fait une *Iphigénie*, Racine en a fait une autre. Tirso de Molina avait fait un *Don Juan*, Molière en a fait un autre, et Mozart et Byron en ont fait d'autres. Qui les en eût empêchés, sinon eux-mêmes et leur propre peur ? Qui leur a permis de réussir, sinon eux-mêmes et leur propre génie ?

Il est vrai que nous demandons beaucoup au cinéma : du génie, précisément.

GABRIEL AUDISIO.

ETUDES BIBLIQUES ET ORIENTALESRECUEIL EDOUARD DHORME ⁽¹⁾

Publié à l'instigation d'André Parrot, Georges Dossin et Jean Nougayrol, ce recueil groupe un choix de trente études dues au maître de l'orientalisme français, Edouard Dhorme et réunies pour fêter les soixante-dix ans de l'auteur, par des savants qui sont d'anciens élèves.

Disséminées dans diverses revues spécialisées, au cours d'une activité scientifique qui a jalonné un demi-siècle, ces études, bien que classiques pour la plupart, étaient devenues relativement difficiles à trouver. On est donc heureux de les voir rassemblées ici dans un volume dont la présentation typographique solidement élégante fait honneur à l'Imprimerie Nationale, et augmentées d'importantes notes complémentaires qui en harmonisent certains aperçus avec l'état actuel de nos connaissances.

Philologue à l'intuition géniale, historien des civilisations et des religions du Proche Orient, Edouard Dhorme a puissamment marqué, en des décades capitales pour les études sémitiques anciennes, les domaines qu'il s'était choisis et dont l'économie du présent recueil distribué selon trois rubriques — histoire, philologie, religion, pour une période qui va de l'aurore de la Babylonie à la mort de Cyrus le grand — rappelle la triple orientation.

La royauté babylonienne, son autorité et ses insignes — le sceptre et le diadème — viennent du ciel: rattacher à ces origines fabuleuses les dynasties historiques telle a été la constante préoccupation des chroniqueurs babyloniens. C'est la raison de la minutie avec laquelle ils ont dressé des listes de monarques remontant au commencement même du monde. Les tablettes Weld-Blundell 62 et 44, éditées par Langdon en 1923 et 1924, nous font connaître deux de ces listes royales que Dhorme soumet à un examen critique et compare avec la liste de Bérose conservée dans la chronique d'Eusèbe.

(1) Paris. Imprimerie Nationale.

Pour la période antédiluvienne ces documents comptent respectivement huit ou dix rois (qu'on a tenté sans grand succès de rapprocher des dix patriarches de la Genèse) ayant tenu le sceptre dans les cinq cités primitives d'Eridu (Shubarru pour Weld-Blundel 62, Babylone dans Bérose), Badtibira, Larak, Sippar, Shurruk. Weld-Blundel 62 et Bérose, représentants — à la façon des Septante pour les patriarches bibliques — d'une chronologie longue, évaluent la durée du règne des personnages divins donnés pour les premiers rois, l'un à 456.000, l'autre à 432.000 ans, tandis que Weld-Blundel 444 dépendant — comme le Pentateuque samaritain pour la Bible — d'une chronologie courte, ne compte que 241.200 ans.

Les fouilles de Woolley à Ur et de Langdon à Kish ont permis de constater matériellement une immense catastrophe qui, survenue environ 3.300 ans avant notre ère, coupe en deux les annales de la civilisation. C'est le Déluge, provoqué par une crue démesurée de l'Euphrate. Pendant le cataclysme la royauté remonte au ciel pour n'en redescendre qu'ensuite.

De la Première dynastie de Kish à la dynastie d'Akkad fondée par Sargon l'Ancien, le prisme Weld-Blundel 444 énumère quinze listes royales qui mêlent inextricablement le mythe et l'histoire. Cette dernière ne commence de manière certaine qu'avec la quatorzième liste du prisme: la troisième dynastie d'Erech. C'est l'époque du règne glorieux de Lugalzaggisi qui en vingt-cinq ans (2559-2534 avant notre ère), faisant d'Ur et d'Erech les deux pôles de la puissance sumérienne, réussit la première unification historiquement connue de la basse Chaldée. Son élan fut brisé par un rival heureux, Sargon l'Ancien, fondateur de la dynastie d'Akkad et de la cité de Babylone qui devait supplanter Akkad, l'un des très grands monarques de l'histoire. Incarnant la réaction des Sémites contre Sumer, il conquiert la Chaldée, soumet les contrées à l'est du Tigre, atteint la Méditerranée et, dans sa vieillesse, parvint à triompher d'une révolte générale des peuples de son empire (2533-2477).

Dans un livre paru en 1926, Th. Bauër, se faisant l'écho de l'embarras qu'éprouvaient les historiens modernes à trouver des Amorrhéens, c'est-à-dire des occidentaux, établis à l'est du Tigre, voulait démontrer qu'il n'y avait pas d'Amurru à l'ouest de la Babylonie et de la Mésopotamie au troisième millénaire. Pour lui, Amurru n'était à cette époque que le nom d'un pays situé au nord-est de la Babylonie. Les Amorrhéens en provenaient primitivement mais leur nom cessa bientôt d'avoir une signification ethnique précise: c'étaient en fait des Akkadiens. Quant aux noms propres de la dynastie de Hammourabi ils ressortissent à l'onomastique d'un peuple non akkadien dont on ne trouve aucune trace avant la première dynastie babylonienne. Analysant la nomenclature

des dieux et des rois, Dhorme montre au contraire, d'une manière concluante, que les Amorrhéens d'Işin, de Larsa, de Babylone étaient d'origine arabo-cananéenne, c'est-à-dire réellement des occidentaux, que les Sémites non akkadiens qui en 1950 avant notre ère fondèrent la première dynastie babylonienne illustrée par Hammourabi de 1848 à 1806, étaient des immigrants ou des envahisseurs venus de l'ouest, du pays d'Amourrou. C'est à cette vague d'expansion qu'appartient la famille ouest-sémitique qui se fixa à Ur et d'où devait sortir le patriarche Abraham. Les « avatars du dieu Dagon », le blé divinisé de la Philistie, jalonnent la pénétration des Sémites de l'ouest dans le bassin du Tigre, de l'Euphrate, en Sumer, en Babylonie, en Assyrie.

A l'époque de Tell El Amarna, au quatorzième siècle avant notre ère, Amourrou désigne un territoire qui va de la côte phénicienne jusqu'à la région désertique de Palmyre. Le contrôle de l'Egypte sur ces régions s'affaiblit et, à la faveur de ce relâchement, de mystérieuses bandes de Habiri leur font subir un assaut général. L'identification des Habiri avec les Hébreux, tenue un temps pour acquise, a de nouveau été remise en question ces dernières années. A l'heure actuelle les opinions demeurent assez partagées. Pour Dhorme, les Habiri ne sont pas les Hébreux mais des patriotes autochtones désireux de secouer définitivement le joug de l'Egypte et qui, à cette fin, entrent en lutte avec les roitelets locaux demeurés fidèles à la cause des pharaons. C'est un immense mouvement amorrhéen culminant en la constitution d'un royaume unique de la Syrie à la Palestine. Vassal d'abord des Hittites qui disparaissent de la scène politique au treizième siècle, le royaume d'Amourrou subit le contrecoup des luttes affrontant Babyloniens et Assyriens pour l'hégémonie du Proche Orient. Il passe de la mouvance des uns à celles des autres au gré de la fortune des armes. C'est aux côtés des premiers qu'on le trouve lors des événements qui, au septième siècle, aboutissent à la ruine de l'empire assyrien.

Le quatorzième siècle, qui avait été témoin de l'expansion amorrhéenne, enregistra aussi une poussée des Achéens en Asie. Le dépouillement des textes cunéiformes de Boghaz-Keui, ville turque située sur l'emplacement de Hattousas, la vieille capitale des Hittites, apporte une confirmation inattendue aux anciennes traditions de l'Asie Mineure et de la Grèce. Les textes de Boghaz-Keui, qui mentionnent le nom même de Troie et qui nous montrent les premiers Achéens connus dans l'histoire, ceux des temps préhomériques, combattant en Asie Mineure sous la conduite d'un Atride dès avant Agamemnon, révèlent, au quatorzième et au treizième siècles avant notre ère, un empire maritime achéen de premier ordre, capable de faire contrepoids à la puissance terrestre des Hittites. La Grèce va mêler désormais ses traditions archaïques à celles de l'Asie Mineure, où les Hittites formeront le trait d'union

entre les Hellènes, les peuplades asianiques que le Chapitre dix de la Genèse groupe sous le nom de fils de Japhet, les Egyptiens, les Sémites du Tigre, de l'Euphrate, de la Syrie et de la Palestine.

L'empire assyrien avait été effacé de l'histoire en 609 par les Babyloniens de Nabopolasar. Mais l'œuvre de Nabopolasar ne devait être qu'une étape dans l'unification du monde oriental, laquelle dans la seconde moitié du siècle suivant, fut réalisée par Cyrus, Cambyse et Darius.

La prise de Sardes et la capture de Crésus qui, pour enrayer les progrès de Cyrus, s'était efforcé d'organiser une coalition groupant Lacédémone, l'Egypte et la Babylonie, laissait cette dernière et les Perses face à face. Le roi de Babylone était, depuis 555, Nabonide avec lequel allait s'éteindre la dynastie chaldéenne. Fils, comme le démontre Dhorme, d'une prêtresse de Sin morte au milieu des troupes babyloniennes, Nabonide est vraisemblablement l'homme aux songes du quatrième chapitre de Daniel. Roi contemplatif et dévot, il collectionne à Babylone, comme pour y concentrer toutes les forces divines, les statues des anciens dieux qu'il fait venir des diverses cités soumises à son sceptre. L'attachement de chaque divinité à la cité de son sanctuaire rend cette pieuse archéologie tout à fait sacrilège. Aussi, après la prise de Babylone en 539, Cyrus n'a-t-il pas de peine à se présenter comme un libérateur, l'élus de Mardouk chargé de réparer les impiétés de Nabonide: les divinités locales sont renvoyées chacune dans sa ville. Cyrus règne dix ans à Babylone dont il fait sa résidence d'hiver. Il adopte le cunéiforme (l'écriture perse simplifiant le système n'est employée qu'à partir de Darius) et organise son empire, établissant ses généraux comme gouverneurs des provinces lointaines.

La période des Achéménides marque un moment important et caractéristique dans l'évolution religieuse des Perses. Est-il possible toutefois d'affirmer, comme Hérodote semble nous y inviter, que les Achéménides, dès Cyrus même, ont été zoroastriens ? La publication des inscriptions cunéiformes royales de Béhistoun, Persépolis, Naqsh-e-Roustem permet de contrôler les affirmations de l'historien grec.

Il semble qu'Hérodote ait eu tendance à projeter dans le passé les idées de l'Avesta alors qu'il n'existe effectivement aucune trace de la doctrine de Zoroastre dans les inscriptions officielles des rois de Perse. C'est qu'Hérodote a surtout étudié le culte et consulté les prêtres. S'il mérite toute créance quand il parle du sacrifice, il ne faut le suivre qu'avec circonspection lorsqu'il expose le fond de la religion: influencé par les mages, il confond religion et magie.

Hérodote (I. 132) décrit le sacrifice comme un banquet servi à la divinité sur une jonchée de verdure. C'est là le vieux cérémonial arien, commun à l'Inde et à l'Iran, auquel s'ajoute l'influence du culte babylonien: le mage intervient dans le sacrifice pour réciter une « théogonie ». Mais le rituel compliqué de l'Avesta n'est pas encore en usage.

Ce que rapporte Hérodote relativement aux prescriptions légales est plus sujet à caution. L'inscription de Behistoun, où Darius déclare que, grâce à Ahoura-Mazda, l'Euphrate a emporté les cadavres des Babyloniens, contredit ce respect pour l'eau des fleuves, dont Hérodote se fait l'écho quand il affirme que les Perses ne s'y lavent pas les mains. En effet, pour l'Avesta, l'objet impur par excellence est le cadavre. De même, la coutume de déposer les morts dans les Tours du Silence est imputable aux Mages et non aux Perses. Ceux-ci enduisent les cadavres de cire pour éviter le contact avec la terre et déposent les corps dans des mausolées parfois somptueux. C'est donc ici, à l'époque achéménide, une réaction des Perses contre les Mages. Car les Mages ne sont pas des Perses mais des Mèdes. Désignation ethnique d'abord, le nom des Mages n'avait finalement reçu l'acception commune de prêtre, sacrificateur ou devin, qu'en raison de l'importance acquise par cette caste dans les fonctions sacerdotales: Strabon compare avec raison les Mages aux Chaldéens dont la situation était parallèle chez les Assyriens. Héritiers des traditions cultuelles, les Mages président aux sacrifices et aux incantations; ce sont des sorciers ou des magiciens plutôt qu'à proprement parler des prêtres. En face d'eux et souvent en opposition avec eux, la religion des Achéménides se développait librement.

En somme, la religion des Mèdes, répandue en Perse par les Mages, s'est prolongée dans l'Avesta; la religion des Perses, contaminée par le culte médique a atteint son apogée sous les Achéménides et n'a laissé dans l'Avesta qu'un seul de ses traits essentiels: le culte du feu. La théologie de l'Avesta qui distingue un Bon Esprit (Ahoura-Mazda, Ormuzd) et un Mauvais Esprit (Angra-Mainyu, Ahriman) réflète la doctrine des Mages.

Selon Hérodote, les Mages s'acharnaient à tuer tout ce qui vit, exception faite de l'homme et du chien, parce qu'ils considéraient les autres créatures et particulièrement les fourmis, les serpents et les oiseaux, comme émanant d'Ahriman. Autrement dit, le dualisme existait à l'époque des Achéménides. Mais il est totalement absent de l'inscription de Darius à Behistoun dans laquelle les maux comme les biens sont assignés au dieu suprême Ahoura-Mazda. Concernant Cyrus, les textes nous apprennent seulement qu'il n'était pas monothéiste. A partir de Darius les renseignements sont plus précis. Le paragraphe 62 de Behistoun porte: « Ahoura-Mazda

m'a secouru ainsi que les autres dieux qu'il y a ». Si donc les Achéménides ne sont pas monothéistes, leur polythéisme n'est pas cependant analogue à celui de l'Égypte et de la Babylonie. Il opère une sélection entre les vieilles divinités aryennes. De toutes celles qu'au quatorzième siècle avant notre ère invoquait le traité de paix conclu entre Soubbilouliouma, roi des Hittites et Mattiwaza, roi des Mitanniens : Mithra, Indra, Varouna, Nâsyata (les Gémeaux), il ne subsiste, dans les inscriptions achéménides que Mithra. En dehors d'Ahoura-Mazda et de Mithra (le soleil comme l'a bien reconnu Strabon) les inscriptions mentionnent encore Anahita, déesse des eaux identifiée à Vénus. Le polythéisme de l'Avesta est au contraire exubérant ; il fourmille d'abstractions divinisées : génies des jours, des mois, des saisons, astres, vertus personnifiées.

Plus encore que par la sobriété de son panthéon, la religion des Achéménides est remarquable par la place exclusive qu'elle accorde à Ahoura-Mazda. Il est le créateur du ciel, de la terre et des hommes ; il confère le pouvoir royal. C'est un dieu moral qui refuse son aide aux menteurs et aux violents, qui exige que ses fidèles suivent les voies de la justice et de l'équité. C'est le « Seigneur Science » devant lequel, à l'époque de Darius et de Xerxès, les autres dieux s'effacent. Bien que son culte demeure alourdi par les rites naturalistes des époques primitives, une conciliation devient possible avec le dieu des Juifs.

D'autres études du Recueil que leur variété et leur nombre nous interdisent de citer ici, analysent sous différents angles l'histoire et la religion des Sumériens, des Babyloniens, des Amorréens, des Hébreux ou des Arabes préislamiques. Chacune de ces monographies résout d'une manière originale et solide un problème difficile ou controversé et contribue à faire de l'ouvrage un ample répertoire qui, précieux pour l'historien de l'antiquité ne peut laisser indifférent le bibliste ni même, souvent, l'amateur cultivé.

On en dira autant de la partie réservée à la philologie, où l'on signalera tout particulièrement les notices qui rappellent des déchiffrements fameux réalisés par l'auteur, et dont la relation, aussi fascinante que les plus extraordinaires des Histoires de Poë, fait comme passer soudain un grand souffle d'aventure dans l'ensemble austère du Recueil.

Le premier en date de ces déchiffrements est celui des tablettes de Ras Shamra. Les fouilles de Schaeffer et Chenet, effectuées en 1929 et 1930 à Ras Shamra en Syrie du Nord, sur le site de l'ancienne Ugarit, cité phénicienne qui avait fleuri au quatorzième siècle avant notre ère, avaient permis de dégager un temple avec ses dépendances où étaient entreposées d'importantes archives. Parmi les innombrables documents

ainsi exhumés figurait un lot de tablettes rédigées en une écriture d'apparence cunéiforme mais dont le système ramenait à 27 ou 28 les centaines de signes du syllabaire akkadien, dépassant ainsi en simplicité l'écriture des Perses achéménides, laquelle conservait quarante et un signes. Des recherches poursuivies à peu près indépendamment par Dhorme et par le sémitisant de Halle, Hans Bauer, permirent, après plusieurs péripéties, d'aboutir le 3 octobre 1933 à l'identification complète de l'alphabet utilisé à Ugarit. Avec les textes de Ras Shamra c'était toute la littérature épique et mythologique des Phéniciens, cette grande inconnue, qui se trouvait miraculeusement ressuscitée. Cette immense découverte que l'apport de textes nouveaux continue à enrichir sans cesse jusqu'à présent, bouleversait sur bien des points nos connaissances historiques et permettait de réinterpréter maintes données cultuelles et littéraires des livres bibliques.

Le « déchiffrement des inscriptions pseudo-hiéroglyphiques de Byblos » fait état d'une élucidation plus récente. C'est en 1946 que Dhorme annonçait qu'il était parvenu à déchiffrer les textes énigmatiques publiés l'année précédente par Dunand dans ses « *Byblia grammata* » et dont les caractères présentaient quelque ressemblance avec les hiéroglyphes égyptiens. Il s'agissait cette fois non d'un alphabet mais d'un syllabaire de cent signes où les consonnes étaient exprimées par des caractères différents selon qu'elles étaient à l'état isolé ou accompagnées d'une voyelle pouvant les précéder ou les suivre. Il y avait là un jalon entre les hiéroglyphes de l'Egypte et les alphabets de la Phénicie. Les textes ainsi révélés attestent avec un relief inattendu l'emprise religieuse de l'Egypte sur la sainte Byblos. De plus la langue qu'ils nous ont conservée offre un trait remarquable : la présence de l'article sous la forme et avec la syntaxe de l'hébreu. Or c'est l'absence de l'article qui avait frappé les interprètes du dialecte d'Ugarit. Le même phénomène constaté dans l'inscription d'Achiram de Byblos avait laissé croire à une apparition tardive de l'article en phénicien. Les inscriptions pseudo-hiéroglyphiques qui proviennent d'un gisement du temps des Hyksos, confirment donc le témoignage que portait déjà l'inscription de Jehimilk et, attestant à haute époque l'usage de l'article en Phénicie, prouvent que la parenté linguistique du phénicien et de l'hébreu remonte aux premiers temps de l'installation des Hébreux en Canaan.

Mais nous saluerons surtout la réimpression du traité consacré à la « langue de Canaan ». Il s'agit de la reconstitution du dialecte parlé en Canaan avant l'arrivée des Hébreux et qui fut le prototype de leur langue, à partir de gloses expliquant par des mots du terroir certains termes babyloniens des lettres que les roitelets de Tyr, de Sidon et de Jérusalem, en butte aux assauts des Hibiri, expédiaient à leur suzerain le pharaon. Ces lettres, découvertes dans les archives égyptiennes

de Tell El-Amarna, présentent l'inappréciable avantage de nous restituer un cananéen vocalisé. Bien des anomalies de l'hébreu s'éclairent à leur lumière et apparaissent comme des survivances du passé. Ce traité, dont l'abord exige une assez sérieuse initiation à la linguistique sémitique et à la grammaire hébraïque, est d'une étude indispensable pour tout hébraïsant soucieux de se familiariser en profondeur avec la langue de la Bible. Ajoutons que la richesse de son contenu et l'impeccable méthode dont il témoigne le mettent au rang des quelques grands ouvrages qui ont porté la grammaire comparée du sémitique au degré de perfection scientifique atteint par la philologie indo-européenne.

Qu'il nous soit permis, pour terminer, de regretter que l'ampleur d'une autre étude célèbre de Dhorme, ne lui ait pas permis de figurer dans le présent recueil jubilaire. Parue en plusieurs livraisons de la Revue Biblique, la précieuse monographie traitant de « l'emploi métaphorique des parties du corps en hébreu et en akkadien », et devenue rare aujourd'hui, devrait faire l'objet d'une prochaine republication en volume.

V. NIKIPROWETZKY.

LITTÉRATURE

CONTRE SAINTE-BEUVE, par MARCEL PROUST (Gallimard).

Contre Sainte-Beuve, texte écrit vers 1908-1910, donc entre *Jean Santeuil* et *La Recherche*, prouve définitivement l'unité proustienne. Celle-ci est chose acquise : il n'y a pas deux visages de Marcel Proust, le jeune amateur distingué, puis le grand écrivain qui surgit d'un gentil néant mondain. Ce n'était pas une absence, mais un mûrissement, le long silence après *Les Plaisirs et les Jours* ; pas même une longue attente paresseuse, ni cette vague période de dilettantisme, occupée seulement de quelques articles au *Figaro*. Les amis de Proust s'y laissèrent prendre. Il est de fait qu'à « un article dans le *Figaro* », il attachait une grande importance. Que Proust est parfois énervant ! Qu'il est souvent d'un autre monde, futile et absent, disparu. Qu'il est loin... Nous ne comprenons plus guère cette espèce de démesure, et pour des riens, dans l'anxiété ou l'attention, et — comment dire : ce temps perdu. C'est que, parce que nous ne sommes pas Proust, nous n'avons pu participer à un des instants qui étaient les siens, échappés à leur insignifiance et qu'une espèce de résonance mystérieuse magnifiait pour lui seul. Il est bien entendu, cependant, que les départs de l'émotion proustienne sont parfois, et à présent insupportables. Comme nous semblent insupportables bien des tics, bien des petites secousses proustiennes — et ces conversations entre mère et fils, à coups de distiques raciniens, et tout l'encombrement « artistique » d'un appartement de maniaque où l'on trébuche sur des bibelots de mauvais goût.

Mais tout cela importe moins que l'attention — ou la tension proustienne. Nous voyons bien, à présent, que *A la Recherche du Temps Perdu* est l'arrivée au grand jour d'une grave, anxieuse, pénétrante recherche, et qui n'a jamais cessé. Proust n'a jamais cessé d'interroger son propre pourquoi, ni de tendre, en toute conscience, vers un but désiré. Ecrire, s'exprimer : être écrivain, ce fut toujours pour lui le souci fondamental et la raison même de vivre. Plus fortes que toutes les raisons temporelles qui le poussaient (succès mondain, gloire littéraire...), et qui sont certaines, ses raisons d'écrire sont morales. Il en fait la seule justification possible d'une vie en apparence fausse et tristement emprisonnée. En vérité, il savait que dans l'accomplissement de l'œuvre, résidait son propre salut et l'on peut, en ce sens, parler d'une mystique proustienne.

Il n'est alors pas étonnant qu'il ait toujours réfléchi à la signification profonde de l'acte littéraire et qu'il ait tant cherché à le cerner, à le définir, à le retrouver en quelque sorte, comme il a fait du Temps, et par le même mouvement, dans le même instant. Rien d'étonnant à ce qu'une partie importante de son œuvre soit une œuvre critique et portant sur la méthode critique. Proust, trop souvent gâché par son esthétisme, est un grand esthéticien. Mais il ne fut pas d'abord critique, puis romancier, (il n'applique pas des recettes acquises). Il s'agit toujours de la même tentative,

toujours de retrouver. Que ce soit à travers soi ou à travers les choses dites, les œuvres d'art : qui formèrent d'ailleurs la sensibilité, qui l'ébranlent à présent, la dirigent, l'imprègnent, qu'on ne distingue plus très bien de soi-même et qui participent à ce je ne sais quoi d'évident que nous portons en nous et qui est nous.

Contre Sainte-Beuve, est-ce à proprement parler un essai critique ? Certes, non. Livre à plusieurs directions, inclassable (et, à vrai dire, le *Temps Perdu* ne l'est-il pas aussi ?). Plutôt quelque chose comme une Suite, si ce mot est précis pour certains. Une organisation, ou mieux, une tentative d'organisation de thèmes : les thèmes proustiens, précisément, qui structureront l'œuvre et la nourriront. Nous les reconnaissons au passage — et je résiste au plaisir de les reprendre — qui se lèvent, ici peut-être spontanément, qui percent la croûte aride du silence, dans cette solitude première où l'écrivain se place pour se reconnaître tel qu'il est. Nous rencontrons à chaque page, parfois à l'état d'ébauche, parfois plus maladroitement, parfois plus explicitement dits ; parfois complets, éblouissants, neufs comme s'ils s'échappaient d'une page de *Swann* ou d'*Albertine*, ce qu'on peut appeler les « instants » proustiens qui sont toujours des résurrections. Instants poursuivis, pourchassés, tirés hors du Temps où ils étaient morts, pour être ramenés à la vie véritable, celle que Proust n'a jamais cessé de voir, comme il voyait ces sites, ces visages, ces arrivées du jour sur le balcon, tout un pays essentiel qu'il interroge sans se lasser, à travers je ne sais quelle brume impalpable et dorée — impénétrable. Proust sur son lit de malade et rongé par le vice et le snobisme voyait l'évidence absolue qui, pour lui, n'était pas autre chose que le bonheur. C'était bien le bonheur, en effet, hors de la chambre. Et toute sa vie d'écrivain, toute sa vie d'homme passée dans la chambre, il n'a pas tenté autre chose que de dire ce qu'il voyait. De dire : soit de retrouver la vérité des choses en transportant sur le plan de l'écriture la vision ou même le désir de vision. Les « choses » auxquelles il s'intéressait, elles étaient importantes pour lui, si trop souvent elles ne le sont plus pour nous. D'autre part, la Vérité, il ne se la figure que sous l'angle idéaliste, et sa métaphysique, car il en a une, ne serait-ce que : « Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence », sa notion du monde si l'on veut, reste assez vague pour qu'il soit permis de ne pas s'en contenter, ou de l'oublier à travers les méandres de ses merveilleuses découvertes de romancier, qui n'ont pas toujours besoin de son soutien. Mais (ce qui explique son idée fixe : s'exprimer), la vérité lui semble être une sorte d'entrevision intemporelle, une suite, fournie par le hasard, d'instants d'illumination quasi-miraculeux, irréversibles par essence et qu'on ne peut donc plus retrouver : sinon par cette tentative de transposition quasi-désespérée qu'est la création (ou mieux : la re-création) esthétique, qui lance le coup de dés. La tentative esthétique est la seule, en tout cas, qui soit susceptible de reformer la réalité d'un univers dissocié par les opérations de l'intelligence. Ici, l'instinct poétique de Proust, qui fut cependant un mauvais poète, est d'une infaillibilité comparable à celle de Mallarmé. Il ne pouvait être que l'homme d'un seul livre, aussi bien que Mallarmé d'un seul poème, livre dont la structuration n'est jamais le résultat d'une opération intellectuelle, mais toujours organique, bourgeonnante.

Il n'y a pas de réelle séparation entre *Contre Sainte-Beuve*, où l'on passe si aisément de Balzac à M. de Guermantes et le *Temps*

Perdu. Si *A la Recherche du Temps Perdu* se referme si bien sur lui-même, ce n'est pas tant à cause d'un procédé de composition très complexe, que parce qu'il y a une nécessité à ce qu'un corps soit organisé. Proust, dont la faculté d'analyse est inépuisable est bien le plus anti-analytique des esprits. Dirai-je le plus anticartésien ? Le plus éloigné de l'esprit de Sainte-Beuve, il fallait s'y attendre.

L'œuvre d'art lui offre une entrée dans le domaine de l'évidence. A côté de cette joie, que vaudraient d'autres explications ? Et pour lui, le créateur : Nerval, Baudelaire, Balzac... autant de méprisés, d'oubliés pour un Sainte-Beuve, celui qui toujours « recommence pour son compte la tentative artistique ou littéraire » n'est que la réincarnation de « ce grand poète qui est un depuis le commencement du monde ». (Ne sommes-nous pas ici assez près d'Hugo ?). Encore une fois, nous sommes hors de la catégorie du Temps. Hors de tout classement, de toute « famille d'esprits » et de leur « histoire naturelle ». Tout effort pour rattacher l'artiste à une histoire, à une société, à un mode de vie fait horreur à Proust, l'isolé, qui ne voit dans l'œuvre que ce qu'elle est d'unique, ce qu'elle a en elle et de par sa nature, d'inépuisable et d'irremplaçable. Il s'insurge alors contre une certaine prétention critique de ne pas séparer l'œuvre de l'homme : contre Sainte-Beuve dont il ne voit plus que la petitesse — et qu'il déchire et accable avec une verve admirable et contre la méthode historique et positive qu'il institua : « L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode... qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre... d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent le plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir ».

La querelle est d'abord littéraire, bien sûr. Proust et Sainte-Beuve, aux antipodes (mais songeons-y : aussi compliqués, aussi rétractiles, aussi solitaires l'un que l'autre ; et peut-être aussi snobs, bien qu'affectés de snobismes différents), ils figurent assez bien les deux pôles entre lesquels passera toujours toute critique littéraire. Prendre parti est impossible à l'occasion d'un problème qui est faux : sauf aux amateurs de Parallèles à s'exercer. Que Sainte-Beuve n'ait rien compris à *Stendhal*, à Baudelaire, à Balzac, à Nerval ; qu'il ait été plus à l'aise avec M. de Fontanes qu'avec Hugo ou Vigny — certes, et Musset l'appelait Sainte-Bévue. Qu'en 1865, Maurice Allem nous le rappelle dans son *Portrait de Sainte-Beuve*, si bien documenté, il ait pris comme exemples de poésies vivantes, celles de Jean-Pierre Veyrat et d'Evariste Boulay-Paty, il y a de quoi rire longtemps. C'est tout de même un paradoxe de nier l'immense supériorité de sa méthode positiviste sur toute la critique de son temps, et puis : il était plus facile de reconnaître *Stendhal* ou Baudelaire en 1908 qu'en 1850 ou 1860. Proust a-t-il reconnu

Claud l, Milosz ? Non, mais Robert de Montesquiou. Et le peintre à qui lui fait penser Baudelaire, c'est, dans les admirables pages qu'il consacre au poète, Gustave Moreau. Alors, lui aussi, n'aurait rien compris ?

Ce n'est pas, grands dieux, que la question de la méthode critique doive être négligée, mais une fois constatée l'incompatibilité entre le positivisme de Sainte-Beuve et l'intuitionisme proustien, il n'y aurait plus qu'à s'engager dans une interminable querelle. Seul, Marcel Proust, ici, nous retiendra. Car je ne sais si la querelle qu'il fait à l'esprit beuvien est uniquement d'ordre littéraire et si Proust ne s'y engageait pas plus profondément encore qu'il n'y paraît. Je ne sais quelle angoisse transpar t entre ces lignes : « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes... dans nos vices ». L'angoisse de celui qui voudrait qu'on le comprenne. Il y a là comme un point névralgique de l'esprit, une réaction douloureuse, à peine décelable, certes : mais n'y distingue-t-on pas le besoin de se justifier, autant que celui de conserver intacte sa voyance ? N'y entend-on pas quelque supplication, sous quel aveu tremblant et déguisé, un aveu fait d'une litote quasi-racinienne. Une prière, presque un ordre aux futurs collectionneurs de renseignements, collationneurs de correspondances. Proust pense qu'il nous en dit assez. Et tout ce qu'il met de son secret, je veux dire de ses habitudes et de ses vices, dans son œuvre, c'est pour la nourrir et la fortifier. Il n'y pense pas à lui, mais à elle. Il s'abolit, ne se confesse pas. Il parle avec assez de douleur de la « race maudite », pour qu'au moins nous pr tions attention à ce qu'il nous réclame : de regarder l'œuvre uniquement en tant qu'œuvre et de ne recourir qu'à elle. Sur Marcel, Proust veut le silence. Est-on bien sûr de l'avoir toujours  coute  et de ne pas lui avoir appliqué, malgré lui, la méthode de Sainte-Beuve ?

JEAN TORTEL.

PORTRAIT DE SAINTE-BEUVE, par MAURICE ALLEM (*Albin Michel*).

« Sainte-Beuve, dit Maurice Allem, a l'ambition de faire vivre et parler son modèle comme ce modèle « a d  le faire » : ce « a dû » réserve la part inévitable de la conjoncture, donc de l'incertitude ». S'attachant à son tour à dresser un *Portrait* de Sainte-Beuve, l'auteur n'a pu que suivre la méthode de son modèle, qui réclame avant tout la plus parfaite honnêteté intellectuelle. C'est cette honnêteté qui fait le prix du livre, attrayant et complet, de Maurice Allem.

Considérer Sainte-Beuve, c'est encore aujourd'hui, ouvrir les pièces d'un procès. Sans parler de sa « méthode », sans essayer de mesurer à nouveau son importance critique, l'homme est si complexe, si fuyant, qu'on ne l'a pas encore définitivement jugé. Il fut très intelligent — pas toujours. Fut-il vraiment « honnête » avec ses contemporains, ceux qui furent ses amis et qui le dépassaient brusquement, d'un coup d'aile ? Fut-il honnête dans l'histoire du *Livre d'Amour* ? Le fut-il avec Vigny, avec Baudelaire ? Avec Hugo, presque sûrement. Mais comme cet amant fut pauvre, écrasé

par le mari. Il est vrai qu'Adèle était une sotte. Quel trio disparate ?

On n'aime pas beaucoup Sainte-Beuve. Il y a quelque chose en lui qui appelle l'ingratitude, le retrait. On a tort, très probablement tort. Il n'y a sans doute ni envie ni jalousie mesquine dans les réserves qu'il fit sur ses contemporains. Bien souvent, au contraire, une stricte lucidité (cf. son jugement sur *Salammbô*, ses hésitations devant les Goncourt). Son portrait, tel que le trace objectivement Maurice Allem appellerait plutôt de la sympathie. Celle qu'on doit à un homme malheureux. Car c'est cela, l'incapacité au bonheur, qui est le secret de Sainte-Beuve, sur lequel le mot le plus vrai a été dit par une jeune fille, Ondine Valmore, la fille de Marceline (que le critique avait recherchée en mariage), un mot qui l'accable et qui l'excuse : « il n'est pas dans les heureux ». Un homme très malheureux : c'est aussi la conclusion de Maurice Allem.

JEAN TORTEL.

MISTRAL OU L'ILLUSION, par ROBERT LAFONT (*Plon, édit.*).

MISTRAL, MAGE DE L'OCCIDENT, par MARCEL DECREMPS (*La Colombe, édit.*).

Mistral ou l'illusion, c'est aussi dans le propos de l'auteur un Mistral sans illusion, son livre prenant le départ et arrivant au but sur cette ligne, combien hérétique pour les Félibres de stricte observance ! qui fut si magistralement inaugurée, il y aura bientôt un quart de siècle, par le *Mistral ou la République du Soleil* d'Albert Thibaudet. Le panégyrique et l'hagiographie sont une chose ; l'histoire et la critique littéraire en sont une autre. Est-ce à dire que M. Robert Lafont, renchérisant sur Thibaudet, ait joué à l'iconoclaste ? Mais non ; lui-même nous en avertit ; son dessein n'a porté que sur une indispensable mise au net : retrouver, dégager l'homme derrière le héros légendaire pour nous faire mieux sentir et mesurer sa grandeur. Si la personnalité véritable de Mistral continue à nous échapper, c'est à cause de cette brume dorée où volontairement il se déroba — comme Chateaubriand, mais avec plus d'esprit, sans se guinder, parce qu'il sut y mettre le grain de sel de la *galéjade* — et où ses disciples dans leur ferveur le tiennent toujours enveloppé. Sa correspondance, sans laquelle il est impossible d'aborder sa biographie authentique, reste encore sous scellé. M. Lafont n'a donc pu opérer son décapage que sous la forme d'un bilan provisoire, en s'appuyant sur l'analyse de toute l'œuvre publiée. Et c'est déjà beaucoup, comme on s'en rend compte au résultat obtenu : Mistral replacé objectivement dans son époque et son milieu, dans le cadre non seulement de la Provence, mais de la Nation, et tous les liens de sa vocation poétique rétablis avec l'évolution des genres littéraires : Romantisme, Parnasse, Symbolisme, ainsi que des mœurs et des idées de 1848 jusqu'en 1914.

Cette vocation poétique est également un apostolat au service de la *Cause*. Que faut-il entendre par là ? Le mot sonne bien ; mais il correspond à une réalité assez fluide et sujette à quelques flottements. Assurément il s'agit de la Provence. Mais l'effort collectif des Sept de Fontségune pour la Renaissance de la langue

et de la littérature provençales, cet effort où se déploya le génie créateur de Mistral, s'est tour à tour confondu avec une croisade contre la centralisation, l'alliance catalane, une propagande en faveur du fédéralisme et de la latinité et, après 1870, des sourires à l'extrême-droite catholique et royaliste. D'où la question de savoir si Mistral fut un poète engagé. Engagé oui; et parfois même avec force brins et beaucoup d'*estrambord*; mais souvent du bout des doigts et avec le souci, quand le torchon brûle, de ne pas se compromettre. Ce qu'il convient d'admirer chez lui sans restriction, c'est le sens méditerranéen de la mesure, autant de malice que de noblesse, une tolérance parfaite (héritage de l'esprit d'oc) et, par dessus tout, cette sagesse rêveuse qui lui fit élever la Provence au niveau d'un pur symbole.

Mistral ou l'Illusion ! Acceptons le titre; mais en nous gardant de le prendre au sens péjoratif. Chénier fait dire à sa *Jeune Captive* :

*L'Illusion féconde habite dans mon sein;
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain;
J'ai les ailes de l'espérance.*

Cette illusion féconde est celle de l'évasion poétique. Sans l'essor de Mistral, nous n'aurions pas eu celui de d'Arbaud; et d'Arbaud est aussi un très grand poète. Il ne s'agit donc pas de faire le procès de Mistral, mais de voir ce qu'il en est des mistralismes, idéologies, centres de ralliement culturels et même politiques, qui se sont réclamés de son œuvre, l'ont interprétée et infléchiée. De ces mistralismes, M. Lafont en compte trois. Le premier en date, qui remonte à la fondation du Félibrige, est celui de la communion totale et sans réserve des disciples avec le Maître. Le second, postérieur de près d'un demi-siècle, fut engendré par le dogmatisme maurassien et prit figure officielle sous l'Occupation, quand les doctrinaires de la Révolution Nationale firent de Mistral le répondant de leur paternalisme traditionaliste. Quant au troisième mistralisme, le seul qui nous intéresse, parce que d'aujourd'hui et mieux encore de demain, il consisterait à reconduire la pensée mistralienne et ses mythes, pour qu'en jaillissent enfin des thèmes d'inspiration tournés vers l'avenir. M. Lafont ne cache pas qu'il est pour un tel projet, à condition de faire éclater le cadre régional, à ses yeux, trop étroit, du Félibrige par la résurrection de la grande Provence des Troubadours. D'accord ! Mais cela ne dépend ni des vœux que l'on peut former, ni des mouvements auxquels on apporte son adhésion. Rien ne se crée sans le génie. Il faudrait qu'un nouveau Mistral vînt au monde...

Le livre de M. Marcel Decremps, *Mistral Mage de l'Occident*, est, comme son titre l'annonce, aux antipodes du précédent. Aussi peut-on être assuré que, par sa conformité à la règle du panégyrique, il donnera aux fidèles du culte mistralien toutes les satisfactions, dont *Mistral ou l'Illusion* les a si amèrement privés. On commencera par y apprécier une étude conduite avec une sympathie intelligente, et à ce titre fort utile, de tous les chefs-d'œuvre du Maître et des principaux thèmes de son lyrisme. Excellente initiation pour mieux saisir comment il arrive à Mistral de s'envoler jusqu'aux astres, sans perdre pour cela le contact avec les succs les plus savoureux du terroir. Et on souscrira d'autant plus volontiers ici à une heureuse formule de M. Decremps : « Dans cette

remontée de la terre vers le ciel réside le secret de la poésie mistralienne ».

Mais sans doute ne suffisait-il pas de mettre en lumière les dons du poète. Mistral n'a-t-il point rêvé qu'un jour son tombeau illuminé par l'Etoile à sept rayons sera révééré comme celui d'un Mage ? Quel Mage ? s'est demandé dans sa *Lettre à Gyp sur le printemps à Mirabeau*, Barrès qui a répondu finement : le quatrième. Après les offrandes précieuses et parfumées de Gaspard, de Melchior et de Balthazar « le poète des *Iles d'Or* apporte à l'Enfant-Dieu le cantique des petites divinités rustiques de la Provence ». Subtile et magnifique interprétation, qu'on ne rappellera jamais trop, de tout ce qu'il y a de tellurique dans l'inspiration de Mistral. Mais pour M. Decremps, ce rêve couvre une réalité d'une autre importance. Comme il l'indique en épigraphe à son ouvrage : « les Mages étaient, en Perse et en Médie, non pas des rois, mais les maîtres des rois. Ils guidaient ceux qui commandent au peuple ». Voilà donc Mistral promu au rang de haut inspirateur politique et son commentateur qui tente de justifier la promotion du « Bon Maître » en lui attribuant une doctrine qui ne semble pas loin d'être la codification du mistralisme conservateur, et à laquelle il n'est pas sûr que Mistral eût apporté sa signature sans retouches ni rétractations. Il est entendu que, pour M. Decremps, comme pour Mistral, la Révolution de 1789 marqua pour la Provence « la fin de ses libertés millénaires ». Tous les historiens dignes de ce nom préférèrent cependant aux interprétations de Pascalis et de Maurras les conclusions documentées d'Alexis de Tocqueville. La Révolution, en assurant l'unité de la France par la centralisation, a tout simplement achevé l'œuvre de la Monarchie, dont elle fut en cela l'héritière. M. Decremps note avec complaisance que Mistral, au moment de l'Affaire Dreyfus, se rallia à la Ligue de la Patrie Française. Mais il ne faut pas oublier, comme Thibaudet le révéla, que, par la suite, il élimina, des coupures de presse conservées au *Museon Arlaten*, les listes qui le portaient comme membre de la Ligue. On pourrait aussi bien extrapoler maintenant la courbe d'un certain opportunisme réservé aux poètes et se plaire à croire que Mistral, à la suite de Claudel, aurait dit successivement *As résoun* au Maréchal Pétain et au Général de Gaulle.

ARMAND LUNEL.

SHAKESPEARE PAR LUI-MEME, par J. PARIS (Collect. « *Ecrivains de Toujours* », Editions du Seuil).

Voilà bien, au départ, le volume qui devait offrir le maximum de difficultés, dans cette collection où les « Ecrivains de toujours » doivent se peindre eux-mêmes aux lecteurs. Car le personnage historique Shakespeare est non seulement énigmatique, mais encore contesté. M. Jean Paris ne s'embarrasse pas de scrupules et déploie un aimable scepticisme quant aux diverses hypothèses émises par les chercheurs shakespeariens. Pour lui, Shakespeare est Shakespeare, l'acteur et le poète, dans la complexité de l'individu et avec les lacunes, voire les énigmes de sa biographie. Aristocrate, initié, prophète, politicien, jésuite, homosexuel, usurier, misanthrope, dément, puritain, mystique, agitateur ? Ni l'un ni l'autre de ces

« cas » mais sans doute plus ou moins de tous à la fois. Et nul besoin d'aller chercher à travers son époque la personnalité qui se serait cachée sous son nom, ou le groupe de propagandistes qui aurait pris ce masque commode. Jean Paris passe toutefois en revue toutes les hypothèses, comme celles concernant l'ordre et la date de composition des pièces de Shakespeare. Son chapitre sur leur atmosphère alchimique et leur contenu ésotérique est certainement très contestable, mais nouveau et intéressant. Il lui était impossible de nous livrer les moindres renseignements sur Shakespeare par lui-même. Mais, tout au long de son œuvre, le dramaturge parle de l'homme, de l'amour, de la nature, de l'histoire, du mal et du bien, de la mort ou de la poésie. C'est l'occasion de grouper une anthologie Shakespearienne qui est sans doute très personnelle à J. Paris, et destinée à illustrer sa thèse sur l'occultisme de l'auteur. Cependant, sa lecture est un plaisir, une sorte de concentré de cette pensée violente et poétique, dont les images ont un pouvoir et une force inentamables, et une sorte de beauté noire et sacrée.

PIERRE GUERRE.

BERNANOS PAR LUI-MEME, par A. BEGUIN (*Edit. du Seuil*).

Le livre de M. Béguin rapproche Bernanos du public. C'est, je crois, le but de la collection : humaniser la « chose » littéraire en dégageant, non pas le dessous de chaque écrivain par des biographies plus ou moins romancées, mais la pâte spéciale dont chaque œuvre est pétrie. M. Béguin, pour Bernanos, y a réussi mieux que personne. Par une audace qui peut étonner d'entrée, il déblaye le terrain, renonce à aborder l'auteur des *Grands Cimetières sous la lune* par son aspect le plus apparent, par son caractère « prophétique », creuse sa vie spirituelle et touche au point où celle-ci explique le reste. Les textes choisis, qui sont inédits, éclairent la remontée intérieure qu'a pratiquée M. Béguin. Certains sont bouleversants. A leur lecture, on comprend sur quel humus profond, fait à la fois d'épaisseur charnelle, de romantisme violent, d'intense esprit de foi repose le prophétisme de Bernanos.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

PHILOSOPHIE**ANTHROPOLOGIE PHILOSOPHIQUE**, par BERNARD GROETHUYSEN
(Gallimard).

Notre temps a dû renoncer au rêve d'une vérité définitive. « Dès que l'on pose la question de la vérité, il semble que tout ne soit plus qu'un mirage » (1). Mais induire en tentation de scepticisme par le spectacle de la contradiction des philosophies, ce propos, qui pourrait être d'un historien de la philosophie, ne fut jamais celui de Groethuysen. *L'Anthropologie* témoigne d'un tout autre dessein. Certes, « nous ne pouvons plus ignorer que tout ce que nous croyons être vrai, n'est tel que par rapport à ce que nous sommes nous-mêmes, et que ce que nous sommes ne peut se définir que dans l'ordre des temps. Mais si nous avons perdu l'assurance qui permettait autrefois aux penseurs de croire qu'ils détenaient la vérité, nous avons, par contre, acquis une puissance nouvelle : celle de comprendre d'autres vies en d'autres temps et lieux et de faire revivre en nous ce qui n'est pas de notre vie » (1). Tel fut exactement le propos de l'auteur dans *L'Anthropologie*. Il ne s'agit pas ici de vérité ou d'erreur. Groethuysen se promène parmi des masques qu'il emprunte tour à tour, les métamorphosant en même temps qu'il leur prête sa vie, avec ce résultat curieux de faire l'imitation plus vraie et plus vivante que le modèle. Cette résurrection trouve ainsi sa pleine justification : elle est une recreation, dote des œuvres mortes d'un contenu vivant — pour nous, aujourd'hui — et les tourne vers l'avenir ; aussi tout le sens de ce livre tient-il dans sa dernière phrase : « L'œuvre de l'anthropologie sera de retrouver l'homme à travers ces formes différentes et de le saisir dans son unité ».

« Connais-toi toi-même ». Or, telle est l'ironie : dès que l'homme tente de se connaître, apparaît une contradiction qui semble insurmontable : la connaissance n'est pas la vie, et comprendre l'homme, ce n'est pas encore le connaître ; poésie et philosophie de la vie, qui expriment son expérience intérieure, ne parlent pas du même homme que la science, qui en fait un objet de la nature. Tout se passe comme si l'homme éprouvait la plus grande difficulté à concilier en lui-même le moi et l'humain, l'individu et le citoyen. La contradiction, Groethuysen le montre, se trouve déjà chez Platon, entre l'homme préoccupé de l'âme (et de son autonomie), et le législateur ignorant de la philosophie. Un tel déchirement semble bien être une constante fondamentale de la pensée de l'Occident. Ne le retrouve-t-on pas sous d'autres aspects dans les thèmes essentiels de la littérature moderne : le double dans les romans de Dostoïevski, la parodie dans les nouvelles de Kafka ; cette fascination chez Baudelaire, chez Rimbaud, de ce qui les nie ; la délectation morose de Gide aux labyrinthes de

(1) B. G., *Introduction à la pensée philosophique allemande depuis Nietzsche*, pp. 45 et 65-66.

l'impossible sincérité ; toutes les formes de la mauvaise conscience contemporaine, dont nos sciences humaines ne sont peut-être, dans leur conception actuelle, qu'un aspect ?

L'homme ne peut exister en dehors du monde : Aristote va pousser cette donnée jusqu'à ses ultimes conséquences, suivi par les anthropologues scientifiques et les sociologues de la Renaissance. L'autre terme de la contradiction, qui est « l'expérience que l'homme fait de son âme en philosophant », sa nostalgie irréductible à des données psycho-physiques constatables et les mythes qu'il se donne pour se l'expliquer, sera le point de départ des Néo-platoniciens, puis de Saint Augustin. Mais Aristote ne veut comprendre chaque objet qu'en partant de l'ensemble ; il s'agit pour lui « d'acquérir une vue d'ensemble sur toute la sphère de la vie humaine » ; c'est pourquoi le philosophe ne peut rester indifférent à la politique. L'homme de Plotin, lui, veut avant tout guérir, être délivré. Devenu conscient de son âme, il ne regarde la vie que comme un spectacle. Il ne pourra guérir que s'il s'oublie lui-même, et tout le reste, pour arriver à la contemplation de l'Un. Le mythe, qui était pour Platon une *prise de distance* par rapport à la vie, devient maintenant tout le contraire : *ce à quoi l'homme cherche à s'identifier* : la vie humaine se perd dans l'expérience mystique. Nous ne sommes donc sortis d'une forme d'aliénation que pour retomber dans une autre : projeté dans la Nature ou dans le Ciel, l'homme s'échappe toujours.

Entre les deux se situe la philosophie gréco-romaine de la vie. L'homme, dépris des mythes et détaché de la communauté, se constitue comme individu conscient en face du monde extérieur ; seule une expérience personnelle de la vie lui permettra d'ordonner la multitude de ses manifestations, d'élaborer des règles de conduite. Son lien essentiel avec le cosmos une fois coupé, l'homme séparé invente à son usage une philosophie de la volonté et de l'action. La liberté sera donc l'art du possible, et non plus la reconnaissance joyeuse de la nécessité. D'où encore, une philosophie, hautement significative, de la propriété ; si posséder une chose, c'est n'en posséder que l'apparence, je n'ai de pouvoir que sur mes représentations, c'est-à-dire sur moi-même. Ce pouvoir, seul le sage l'exerce au maximum ; maître de ses passions, ces maladies, il est « le parlait propriétaire de lui-même ». Or, le plein accord de cette personnalité libre avec elle-même ne peut se comprendre que comme un plein accord avec le cosmos. Mais cet accord ne peut plus être une fusion, un oubli de soi dans la contemplation de l'Un ; c'est seulement le dialogue d'une personnalité autonome et agissante avec un monde auquel elle reconnaît qu'elle appartient. Le sage ne parvient d'ailleurs pas à cette reconnaissance par une spéculation abstraite ; « la réalité de la vie reste toujours la donnée centrale » et « la vie ne peut être que vécue ». Aussi, ce qui doit importer au mourant, n'est-ce pas l'au-delà dont il ignore tout, mais de savoir mourir. Les théories n'ont qu'une importance secondaire devant l'affirmation du pouvoir du sage sur la direction de sa vie.

C'est également la vie qui est au centre de la conception augustinienne de l'homme. Or, dans la philosophie gréco-romaine de la vie, quelques-uns, les sages, pouvaient guérir de notre maladie d'être

des hommes. L'homme de Saint Augustin, au contraire, ne peut atteindre ici-bas la perfection. Sa nostalgie le définit, sa recherche errante de la plénitude de la vie, qui le mène à la mort. Non que la mort se réduise à l'événement incommensurable qui clôt toute vie ; mais c'est notre vie même qui est « atteinte de mort ». Epuiser toutes les possibilités, tel serait le bonheur. Mais les possibles sont infinis : sans l'immortalité, donc, pas de bonheur. Il ne nous suffit plus de savoir mourir : l'âme aspire à la vie éternelle. Cette nostalgie infinie exprime toute la tension de ma volonté sans limite, vers la plus haute intensité de la vie, qui serait la liberté. Mais ici surgit une forme nouvelle de notre aliénation : avec Socrate, nous ne faisons le mal que par ignorance ; à présent, « nous ne pouvons pas vouloir ce que nous voulons ». L'homme est malade, malheureux, plein de contradictions. Mais c'est lui-même, et personne d'autre, qui est responsable de son état : son corps, principe d'alourdissement de l'âme. Le péché des origines n'est, certes, pas imputable au seul Adam : chacun de nous, nouvel et premier Adam, recommence l'histoire de toute l'humanité. L'homme ne relève plus du tout des sciences de la nature ; le voilà pleinement constitué comme individu et créature historique ; et « toute l'histoire du monde se conçoit comme la *biographie d'un seul homme* ». Elle dépose toujours, quoique sous des formes infiniment diverses, le bilan d'un même échec, celui de ma volonté de bonheur et de liberté. Face au cosmos, l'homme se dresse comme l'inventeur du péché, qui est séparation et privation d'être.

Que peut-il contre cet obscurcissement de l'univers ? Rien, s'il ne reçoit pas la grâce. Seule la grâce me permet de vouloir efficacement, en identifiant ma volonté à celle de Dieu. Le monde ne sert pas d'intermédiaire à cette relation, qui est directe : Dieu ne s'identifie pas au cosmos, pas plus que la fusion avec celui-ci ne peut être le but de la personne humaine. Le rapport où je suis avec Dieu est un rapport de Moi à Toi : un dialogue s'établit, par lequel je m'affirme et qui me justifie.

On voit comment le mouvement même de la pensée de Saint Augustin lui permet d'échapper, mais ce n'est pas là un hasard, ni le résultat d'une critique externe, aux contradictions des anthropologies précédentes. En repoussant à l'infini la satisfaction de la volonté, celle-ci, pour être efficace, devra recevoir l'aide de la grâce : de nouveau, il semble qu'une forme d'aliénation chasse l'autre. L'homme religieux, le moi doué d'une âme personnelle se dessaisit du moteur de son unité dynamique, la grâce, pour en remettre l'usage à son Dieu. Mais est-ce bien d'aliénation qu'il s'agit ? Ce qui nous paraît tel n'est-il pas, au contraire, dans la conception augustiniennne de l'homme, le principe vivant de l'unité personnelle et de la réconciliation, que Groethuysen donne pour la fin de toute anthropologie ? Et parler ici d'aliénation, n'est-ce pas appliquer un schéma mécanique à une réalité humaine qui le déborde de partout ? Aussi longtemps que la grâce ne sera pas remise en question par la communauté, ou tout au moins par ses penseurs, peut-on parler à son propos de mystification ? Tels sont quelques-uns des vastes problèmes que pose la perspective anthropologique.

Mais, quand l'influence de la grâce sur notre destinée personnelle sera remise en question par les grands anthropologues de la Renaissance, notamment Ficin et Bovillus, leur tâche sera, tout en préservant cette acquisition essentielle de la civilisation occidentale

qu'est la prise de conscience de l'existence de l'homme comme individu, de tenter de sauvegarder son unité tout en se passant de Dieu. Bovillus érige l'homme en âme universelle et lieu de toutes les possibilités. De même, pour Ficin, *Homo Deus in terris*. Le péché majeur, c'est l'abandon au « monstre de la langueur », et la vénération des idoles. Qui se prosterne devant ce qu'il ne comprend pas, celui-là est un barbare. Devant quoi Groethuysen-Bovillus nous propose un homme pour qui « rien ne doit demeurer sans être pensé ». L'homme ne doit pas cesser de travailler à maîtriser la Nature, de prendre connaissance du monde, « qui en lui se connaît ». C'est ainsi qu'il prendra connaissance de lui-même. L'anthropologie de notre temps retrouve ces thèmes au cœur même de sa recherche. Là encore, ce n'est ni hasard, ni similitude, mais résurrection, entreprise de destruction de l'histoire par l'imaginaire.

Pour Montaigne, qui arrive en étranger dans un monde inconnu, se sait mortel, s'étonne de ce qu'il voit et de sa pensée, il faut à l'homme chercher refuge dans sa propre vie. Il est vain, pourtant, de vouloir me connaître moi-même. Je ne puis même vouloir : je n'ai pas de prise sur le monde, et ne saurais prétendre changer le cours des événements. Comme les stoïciens, Montaigne ne se trouve possesseur que de lui-même. Il ne peut pour autant se connaître : en lui, « des puissances inconnues sont à l'œuvre et sévissent selon leur bon vouloir ». Nos habitudes ne sont pas moins étranges que les coutumes de pays lointains. Si nous en faisons l'inventaire, prétendrons-nous alors mieux connaître l'homme ? Hélas, nous n'atteindrons par là que quelques-unes des possibilités que nous suggère notre imagination. C'est l'inventaire de celle-ci qu'il faudrait faire... Avec Montaigne se confirme le divorce profond de l'individu avec le monde, qui exigent désormais, chacun de leur côté, des méthodes d'approche et des modes de connaissance différents. Cervantès donnera à ce conflit son expression artistique majeure.

Nous en sommes encore à rechercher un type de connaissance qui permettrait à l'homme de se situer dans le monde et de se comprendre, de se réconcilier avec le monde et avec lui-même. De ne plus être aliéné par ignorance ou impuissance. De ne plus errer, double parodie de lui-même, à la recherche d'une humanité qu'il ne peut que jouer sans parvenir à la vivre. L'homme peut-il se connaître lui-même ? Telle est la question qui continue d'être posée à l'anthropologie. Question fondamentale : car si l'homme peut se connaître, il peut se retrouver, entrer dans un rapport authentique avec la nature, avec les autres et avec soi. Les sciences humaines, dérivées des sciences de la nature, ne semblent pas actuellement armées pour répondre à cette question : elles peuvent constater les formes multiples de l'aliénation de l'homme dans tous les domaines, poser les problèmes, mais sans pouvoir fournir de solutions ; elles en sont encore à chercher leur méthode. Comme l'homme de Saint Augustin, nous savons ce que nous voulons ; nous ne pouvons pas encore le vouloir jusqu'au bout : il faut attendre et travailler ; donner à l'Anthropologie, telle que l'entend Groethuysen, toute sa portée : celle d'un Musée Imaginaire, qui s'oppose au Musée Bourgeois comme une culture vivante à des idoles déchues ; un patient effort pour ressaisir, à travers « les formes successives de la pensée de l'homme sur lui-même », le mouvement profond de cette recherche obstinée ; montrer la voie qui la ferait aboutir : *trouver la méthode*. Pour le moment

l'homme est d'abord celui qui interroge sans cesse. Ses réponses même sont encore des questions, invitent au dialogue. Ainsi s'exprime notre nostalgie.

Une fois dissipé le mirage de la vérité, tâcher de « retrouver la voie suivie par la méditation de l'homme sur lui-même » peut nous aider à retrouver une voie de salut. La recherche du principe constitutif de l'unité (Einheitlichkeit) de l'homme ne consiste pas dans un choix entre les doctrines ; une telle « objectivité » serait fallacieuse, car elle nous ferait retomber dans l'illusion de la vérité. Il s'agit de construire un monde sans imposture.

« Nous sommes comme des voyageurs qui se sont réveillés au milieu d'un tunnel. Ils ne voient plus les lumières qui éclairent l'entrée du tunnel et n'aperçoivent que de temps à autre les lumières qui en marquent la sortie, si incertaines et si vacillantes qu'elles se perdent à chaque instant » (2). Mais il ne faut pas renoncer ; il faut obstinément « savoir attendre ; tout est là. Notre péché, peut-être le seul péché capital que nous connaissions, c'est l'impatience » (2). Il y a une voie, et je ne resterai pas toujours seul dans mon terrier, « en paix au plus secret de ma maison, tandis que, quelque part, n'importe où, l'ennemi perce un trou qui l'amènera sur moi » (3). Quand autrui ne sera plus « l'autre moi-même », l'ennemi, ni mon prisonnier, alors je trouverai le compagnon, celui à qui je parle et qui me répond. Il faut pouvoir aimer ; pouvoir reconnaître que « tout est nécessaire. C'est là ce qui importe, et non la vérité » (2).

LOUIS BERTHE.

TELLE ÉTAIT SŒUR KATREI..., par Maître ECKHART, traités et sermons traduits par A. MAYRISCH SAINT-HUBERT (Ed. *Cahiers du Sud*).

Il me souvient de ce numéro de *Mesures*, quelques années avant la guerre, qui nous révéla, sous l'autorité de son présentateur, Bernard Groethuysen, la pensée de Maître Eckhart, ce moine allemand oublié depuis le xiv^e siècle, sinon de quelques philologues occupés à reconstituer et à trier ses sermons. Nous nous trouvions soudainement en présence d'un de ces *maîtres de pensée*, dans sa pleine force et sa fulgurance, comme il en existe peu dans l'histoire de l'esprit humain. Les textes étaient traduits par Madame Mayrisch Saint-Hubert, qui en donnait plus tard un autre choix dans la revue *Hermès*. Plusieurs années après cette découverte, années durant lesquelles nous conservâmes précieusement ce trésor entrouvert, Maître Eckhart bénéficia de deux traductions, l'une de Paul Petit, l'autre de M. de Gandillac. Mais il était injuste que la première traductrice du confesseur de Sœur Katrei n'ait pas vu son texte édité, d'autant plus qu'elle offre l'avantage sur les autres de suivre de beaucoup plus près le texte original. C'est là une qualité essentielle quand on sait la concision et l'originalité de la pensée du Maître, et son expression très particulière.

Voilà pourquoi nous accueillons le choix publié par les *Cahiers*

(2) B. G., *Mythes et Portraits* (Kafka).

(3) Franz Kafka, *Le Terrier*.

du Sud avec enthousiasme, quoiqu'il soit réduit par rapport aux éditions de Gallimard et d'Aubier. C'est lui dont nous ferons désormais notre livre de chevet (n'en a-t-il pas déjà le format, le poids, la maniabilité, que sais-je ?) parce qu'avec lui nous sommes, plus qu'avec les autres traductions, près de l'extraordinaire Prêcheur. Une seule remarque : pourquoi ce titre ? Est-ce pour chercher à tout prix la nouveauté ? Pourquoi mettre l'accent sur Katreï, qui n'est qu'un moyen, et créer ainsi une équivoque sur le contenu du livre ?

Malgré notre liberté de pensée et de parler, on a peine à imaginer, au *xiv^e* siècle, ce mélange de violence et de familiarité avec lequel Eckhart, de sa chaire, dans la pénombre de l'église, prononçait ses sermons, au dessus d'une foule éberluée. « Heureux celui qui a compris ce sermon ! Si personne n'avait été ici, je l'aurais prêché à ce tronc ». C'était un rude jouteur, un débateur intraitable de l'âme.

« Ce que je dis va pourtant à l'encontre de tous les maîtres de nos jours ». Mais que lui importait : il s'agissait de débarrasser Dieu de ses dentelles gothiques pour le contempler face à face, comme un énorme ostensor. « L'œil dans lequel je vois Dieu, est le même œil que celui dans lequel Dieu me voit ; mon œil et l'œil de Dieu sont un même œil, une et même vision, une et même connaissance, un et même amour ». Cette « percée en Dieu » comme il dit dans sa langue rude de mystique sauvage, obtenue d'abord par une agressive dialectique des contraires, aussi violente et sûre d'elle que celles d'Héraclite l'Ephésien ou de Tchouang Tze, se développe avec une liberté et un franc-parler absolus. « Je dis que Dieu peut tout. Ce qu'il ne pourrait, c'est rien refuser à l'homme qui est humble et rempli d'un violent désir. Et si je n'arrive pas à forcer Dieu à faire tout ce que je veux, c'est ou bien que je manque d'humilité, ou que je n'ai pas suffisant désir ».

L'efficacité d'une telle parole devait être terrible. « Sagesse et Justice sont même chose en Dieu, et qui aime la sagesse aime aussi la justice, et si le diable était juste, il aimerait le diable en tant qu'il serait juste et pas d'un cheveu de plus ». Une bulle pontificale de 1329 condamna 17 sentences de cette pensée qui nous paraît aujourd'hui si belle et si grandiosement élevée. « C'est Dieu lui-même qui doit opérer en nous ce qui est œuvre divine, l'homme ne faisant que suivre et ne résistant pas ; qu'il reste passif et laisse Dieu opérer en lui ».

P. G.

LES ESSAIS**HISTOIRE DU PEUPLE FRANÇAIS, DE 1848 A NOS JOURS,**
par GEORGES DUVEAU (Edit. de la Nouvelle Librairie de France).

Georges Duveau voit la France des époques contemporaines « oscillante entre un anarchisme oratoire et une hantise apeurée de l'ordre ». Il cherche à faire le point des différents moments de ces oscillations et à exprimer dans son éclairage historique ce qu'un pays aussi diversifié conserve d'intensément traditionnel à travers ses désarrois.

Il nous fait au surplus apparaître que les événements de 1848 et ceux de la Commune de 1871 ont été déterminants pour l'histoire de la seconde partie du dernier siècle et celle du siècle présent. Ne suggère-t-il pas que la quatrième République, dans les problèmes qu'elle se pose, demeure plus près de la seconde que de la troisième. Si 48 a avorté faute d'un mûrissement suffisant de la conscience populaire, il apparaît à Georges Duveau, contrairement à sa légende, beaucoup plus classique que romantique, aussi bien se demande-t-il si la croisade contre la vieille Europe monarchique n'était pas alors dans la logique du mouvement, croisade que si elle eût été menée eût manifestement changé le déroulement des événements. Quant au mouvement communaliste de 1871, les communistes d'aujourd'hui en ont fait une grande date, non seulement dans l'Histoire de France, mais dans l'histoire des peuples. Georges Duveau en a ressenti toute la complexité et ce qu'il doit, tant au patriotisme populaire qu'à des idéologies sociales, charriant d'ailleurs des courants contraires.

Les synthèses de Georges Duveau sont des synthèses émues. Une affectivité qui participe pourtant de la connaissance y nourrit une vive intellectualité. Rebuté honnêtement par le jeu des conclusions trop faciles, Duveau sociologue entend ne se refuser ni aux ambiguïtés ni aux contradictions de l'histoire. Ne précise-t-il pas : « Enfermer les faits derrière la grille de l'idéalisme bien pensant du matérialisme dialectique, — Marx, journaliste ou historien, faisait heureusement craquer les concepts qu'il avait élaborés en économiste ou en philosophe — me répugne... Mais le souci de l'objectivité historique, ajoute-t-il, n'exclut ni la ferveur nationale ni le souci de la justice sociale ».

Il apparaît effectivement que pour l'auteur de cette Histoire foisonnante de faits mais aussi de possibles, ce n'est qu'en partie que les structures économiques peuvent modeler les préoccupations politiques et sociales. « Lorsqu'il manie l'outil le plus élémentaire, l'homme, le fait en fonction des dieux qui mènent la cité » écrit encore Duveau qui garde toujours pleine conscience de la subtilité des réactions, des brusques réveils, mais aussi des passivités au sein des corps sociaux. « La résignation des hommes, nous confie-il, stupéfie toujours l'historien ».

La partie analytique de l'œuvre est soutenue par une recherche menée dans toutes les voies. L'érudition de Duveau, on pourrait bien l'appeler chaleureuse tellement rien d'elle ne nous parvient, fut-ce même dans l'ordre rigoureux de la statistique, sans que soit exprimé son coefficient émotionnel. Peu d'ouvrages rendront mieux

compte de la riche complexité de la vie sociale française et du fait que cette complexité même exclut si particulièrement la France de la vie totalitaire du monde moderne, l'empêche de participer aux passions de ce monde, lui crée cette sorte d'irréalité qui la fait se raidir peut-être dangereusement contre certaines nécessités afférentes à une époque où s'est tarie l'idéologie de la liberté.

Les catégories et types sociaux font dans ces pages l'objet d'esquisses de haute valeur. Les patrons français, les ouvriers, les paysans français y sont racontés dans tous les enchevêtrements de leurs destins. Entre le patron saint-simonien et encore visible du milieu du dix-neuvième siècle et le patron invisible et mythique d'aujourd'hui, Duveau isole les spécimens intermédiaires. Tous les genres que comporte le monde ouvrier, nous les rencontrons en fonction des événements, depuis « le Sublime » de 1848 — on appelait ainsi l'ouvrier d'élite à forte tête, nourri d'idéologie confuse — jusqu'à l'actuel militant de chez Renault, en passant par le canut lyonnais ou l'artisan légitimiste toulousain du dernier siècle. Il y est fait aussi état du rôle majeur de certains métiers, tels celui de bronzier, de carrier, de cordonnier ; ce dernier artisan notamment a le temps de lire, reste en rapport avec d'autres classes sociales que la sienne et souvent, disgracié par la nature, devient un refoulé et un révolutionnaire. C'est à propos du cordonnier que Duveau écrit ce passage qui me paraît typique quant au ton de ses approximations : *« On oublie souvent que les minorités agissantes sont constituées par des hommes laids, anxieux, timides qui compensent leur sentiment d'infériorité par une grande dépense d'énergie. L'aspect chimérique, extravagant, noir que prend l'histoire, ne doit pas nous surprendre quand on sait qu'elle se façonne dans une échoppe où travaille un homme chimérique, extravagant, noir. Le flot de l'histoire ne charrie pas seulement les colères, les besoins, les exigences de tel ou tel groupe social, mais des meurtrissures plus personnelles »*. Dans le même chapitre, il fait mémoire de plusieurs cordonniers, dont celui qui, en 71, devint Ministre de l'Instruction Publique : *« Rouillier, dans les premiers jours de la Commune, s'installe rue de Grenelle. La première mesure que propose le nouveau ministre, c'est la chopine de rouge pour tous les gamins qui vont à l'école »*.

Il faut aussi signaler qui concourt à l'intensité de l'ouvrage le sentiment profond qu'on y rencontre de l'interpénétration de la littérature et de la vie : Poètes et romanciers viennent éclairer diversement la réalité sociale. Si l'art, dressant ses tours d'ivoire, peut être, durant une certaine période, *« vainqueur de l'histoire »*, il apparaît dans les époques que nous vivons et en partie tout au moins *« vaincu par l'histoire »*.

On comprend que L.-H. Parias ait pu écrire de Duveau, en présentant son œuvre : *« Le dix-neuvième siècle, c'est sa famille et son cousinage ; il s'y sent comme dans sa maison de campagne, dans l'appartement de ses ancêtres »*. La rigueur de l'historien chez Duveau s'allie à une ardente ferveur dont relève son écriture. Sa phrase, qu'elle soit elliptique ou modulée, ne saurait se refuser à des saveurs d'effusion. L'architecture de sa prose est telle que la documentation la plus précise, l'idée longuement maniée, retournée, reprise, l'image, le sentiment s'y épaulent pour servir une volonté de toujours mieux voir et redécouvrir.

JEAN FOLLAIN.

LES RELIGIONS DE L'AFRIQUE ANTIQUE, par GILBERT CHARLES-PICARD (*Plon, collection « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui »*).

Les cultes des Libyens, des Carthaginois et des Romains d'Afrique sont surtout connus par les inscriptions et les monuments. Pour dominer cette ample matière, il fallait un homme qui fût placé aux sources; Gilbert Charles-Picard, qui dirige le Service des Antiquités en Tunisie, a pu de la sorte tracer une étude d'ensemble solidement appuyée sur les réalités et qui permet, pour la première fois, de dresser le bilan de nos connaissances et de nos ignorances.

On ne s'étonnera pas que les Libyens soient ceux qui nous échappent davantage. Et d'ailleurs, qui étaient-ils ? Des Berbères sans doute (1). Mais sous ce mot se cachent des réalités ethniques différentes : les types physiques et les mœurs mêmes l'attestent encore aujourd'hui. L'Afrique du Nord a des monuments mégalithiques. Quels en furent les constructeurs ? Quelles croyances transportaient-ils ? M. G. Picard n'a pu utiliser à ce sujet le livre suggestif, si plein de présupposés criticables qu'il soit, de D. J. Wölflel (2). Donc, si certaines pratiques berbères contemporaines perpétuent fidèlement le passé, il faut compter aussi avec tout ce qui a disparu et qui n'avait pas forcément ce caractère de rusticité, peut-être décadente, qui est propre à nos Berbères. L'ethnographie ne supplée pas l'histoire et l'archéologie pose plus de problèmes qu'elle n'en résout (3).

On commence à être plus à l'aise avec le monde punique, parce que les trouvailles se multiplient et qu'une chronologie s'esquisse. On y voit plus clair aujourd'hui qu'au temps de Gsell (4). L'exploration du *tophet* de Carthage (sanctuaire en plein air, où se superposent sur deux à trois mètres d'épaisseur les restes de milliers d'enfants sacrifiés) a permis de retrouver des vases du VIII^e siècle, puis, au-dessous, un plus petit sanctuaire dont on ne sait encore s'il est ou non plus ancien que 814, date traditionnelle et vraisemblable de la fondation de la cité (5). La continuité du sacrifice des premiers-nés, qui sans doute renouvelait l'holocauste volontaire de la fondatrice royale, est donc attestée depuis les origines jusqu'à la conquête romaine. C'est là le *molk*, qu'une

(1) Dont je conteste que le nom se rattache forcément au latin *barbari* (étymologie répétée ici p. 2). En fait il s'agit d'une racine redoublée, à valeur d'onomatopée, qui se retrouve en sanskrit et en grec, mais aussi en arabe et en berbère, pour exprimer des bruits confus : d'eau qui bout ou de gens au parler indistinct.

(2) *Die Religionen des vorindogermantischen Europa*, Vienne, s. d. (1953). On hésite à dire s'il y eu vraiment une civilisation mégalithique pré indo-européenne, ou si les spécialistes la forgent. Encore moins savons-nous quels liens lui attribuer avec ses prolongements en Extrême-Orient.

(3) On n'a encore jamais fait remarquer, que je sache, les rapports de conception et de structure qu'entretiennent le Médracen et surtout le Tombeau de la Chrétienne avec les premiers *stupa* bouddhiques, dont celui de Sanchi est le plus célèbre, et qui sont leurs contemporains (peut-être un peu aînés ?).

(4) On prépare une réédition de son *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, qui sera remise à jour.

(5) On ne dispose, pour dater ce deuxième sanctuaire, que de quelques céramiques, dont il est d'autant plus difficile de fixer l'âge qu'elles sont sans doute des imitations de pièces grecques.

mauvaise vocalisation de la Bible (6) a fait prendre jusqu'à une date récente pour un dieu, le trop célèbre Moloch.

On peut saisir aussi sous ces permanences une évolution des croyances. Le ^v^e siècle marque une poussée d'austérité, peut-être de rigorisme, en face du développement maritime de la Grèce. Mais, dès le ⁱⁱⁱ^e siècle, l'influence hellénique atteint le domaine religieux et conduit à remplacer de plus en plus les enfants par les animaux dans les sacrifices du *tophet*. Bien mieux, les cultes grecs sont introduits : Déméter et sa fille ont un sanctuaire à Carthage dès le ^{iv}^e siècle ; on place leurs images dans certaines tombes, ce qui marque une pénétration des idées éléusiniennes sur la survie dans le milieu sémitique. Les symboles dionysiaques apparaissent eux aussi sur les stèles funéraires.

L'étude de l'époque romaine constitue plus de la moitié du volume. Ici, les documents abondent et l'on peut fonder la synthèse sur des analyses plus sûres. On assiste à l'effort habituel des Latins pour assimiler à leurs dieux ceux des vaincus ; et d'ailleurs nous voici arrivés au temps des grands syncrétismes. Mais il subsiste des nuances orientales, en particulier dans les rituels, dans l'organisation sacerdotale et jusque dans le plan des temples, quand il s'agit des dieux africains.

« Le mysticisme des élites » est un des traits caractéristiques du pays (7), que l'on se plairait à suivre dans l'histoire mouvementée du christianisme africain et dans le développement des confréries musulmanes. Chez les braves gens et chez les faux savants, il tournait et tourne encore facilement à la magie. Le passage des religions antiques au christianisme sera favorisé par cette progressive spiritualisation des esprits.

Ainsi s'élabore une vaste perspective historique, rendue particulièrement vivante par des photographies, des dessins, des plans. On ne voit guère à élever que des objections de détail : par exemple, les signes puniques de Tanit et « de la bouteille », qui n'apparaissent qu'au ^v^e siècle avant notre ère, peuvent-ils entretenir un rapport vraisemblable avec les idoles plates ou « en cloche » de l'Egée crétoise, surtout en l'absence d'un intermédiaire oriental ? Ou encore on diffèrera sur des nuances qui relèvent en partie d'une appréciation subjective. Le loyalisme des Africains à la domination romaine fut-il partout aussi chaleureux que le dit l'auteur ? Il y avait des « dissidents » et la liste des rebellions est longue. Je n'écrirais pas pour mon compte : « Athéna n'était que la ville d'Athènes divinisée » ; mais peut-être suis-je un dévôt de la déesse. J'hésiterais à comparer l'*auctoritas* des empereurs à un charisme : il me semble que ce sont deux « ordres » différents.

Mais ces brouilles ne m'ont pas gâté le plaisir de la lecture ni ne m'ont empêché de m'instruire de page en page.

GABRIEL GERMAIN.

(6) On sait que les écritures sémitiques ne rendaient, à l'origine, que les consonnes des mots.

(7) Déjà J. Carcopino y avait insisté dans ses *Aspects mystiques de la Rome païenne*.

LE ROMAN

BEAU MASQUE, par ROGER VAILLAND (*Gallimard*).

Beau Masque est un Piémontais, qui s'appelle de son vrai nom Belmaschio, ce qui signifie Beau Mâle ; mais les habitants de la petite ville où se déroule l'intrigue, entre Savoie et Jura, ont préféré cet ironique sobriquet. Il est plutôt grand, maigre, noir de poil. Dans son visage, seul le regard malicieux est remarquable. Une sorte de complicité s'établit immédiatement entre lui et n'importe quelle femme. C'est un libertin. « Si je n'avais été incroyant comme on l'est dans ma famille, dit-il, j'aurais remercié Dieu d'avoir créé les filles, d'avoir créé les femmes ». Il est si peu conquérant que les femmes ne songent pas à se défendre. Il lui arrive plus souvent d'être choisi que de choisir, et c'est pourquoi il ne connaît pas d'échecs. Il se demande comment l'amour pourrait rendre malheureux, et se conduit à l'égard de ses bonnes amies avec tant de naturel qu'entre elles et lui il n'y a jamais à livrer bataille. Jusqu'au jour où il aime. Alors, commencent la jalousie et la souffrance.

Tel est un des thèmes (et le moins important, malgré qu'il ait donné son nom à l'ouvrage et malgré le goût de l'auteur pour les digressions sur l'amour) du dernier roman de Roger Vailland. Le véritable sujet est ailleurs, dans la peinture des luttes ouvrières du Clusot, de ce prolétariat encore raciné dans la paysannerie et, par opposition, d'une grande famille de la finance internationale, avec des types très différenciés. Et le héros n'est pas Beau Masque, mais Pierrette Amable, jeune militante syndicaliste, fine et sensible, et qui doit souvent se forcer à être dure. Vailland en a fait le symbole d'un nouveau type humain, qui est en train de se faire, d'atteindre à la maturité. Peut-être certains trouveront-ils la peinture trop stylisée, et le personnage trop parfaitement entier. Renvoyons-les à ce qu'écrit Vailland à la fin de son livre : « Il leur arrivait d'être pédants et de paraître répéter des formules apprises par cœur, mais c'était à force de conscience, d'attention, avec leur volonté passionnée de ne pas se tromper, de ne plus se tromper, de ne plus être trompés ». N'oublions pas que Pierrette, comme tous les militants ouvriers qui l'entourent, est une figure à base de volonté. Et nous avons terriblement perdu l'habitude des héros positifs. Il est, certes, plus facile de décrire les contradictions et les reniements d'un Philippe Letourneau ou d'une Nathalie Empoli : Ce sont des figures qui, littérairement parlant, ne nous dépaysent pas. Le mérite de Roger Vailland en est d'autant plus grand, car grâce à lui, Pierrette Amable, que nous rencontrons chaque jour dans la rue, et qui incarne un moment essentiel de l'histoire de la femme, devient exemplaire.

Disons, pour finir, que nous retrouvons ici une intrigue et un style. Aussi lit-on d'un trait *Beau Masque*, et ce n'est pas le plus mince compliment que l'on puisse faire à son auteur.

JEAN LARTIGUE.

LE MATIN DE LEURS JOURS, par GUY DUMUR (Gallimard).

Ne nous fions pas trop à cette apparence de « récit classique » qu'a donnée Guy Dumur à son livre. Car si *Le matin de leurs jours* n'est pas, de toute évidence, un « roman » (ainsi que l'éditeur l'a baptisé sur sa page de garde), ni les rapports qui y unissent Daniel, Marina et Jacques, ni leurs propres sentiments, ni même les événements qui y surgissent plutôt qu'ils ne s'y élaborent, n'ont la certitude, la solidité qui sont de règle dans ce genre de récits. Un glacis nous en sépare, précisant et brouillant notre vue à la fois. Dès le début de son livre, Guy Dumur nous impose un sentiment de distance. Son style, luisant, presque trop poli, éloigne les objets, transite ses héros, les transforme en images. Tout en paraissant nous décrire, préciser les relations de ses trois personnages, personnages « purs », car ils se réduisent à leurs passions, détachés de toute préoccupation matérielle, coupés de tout avenir, Guy Dumur ne s'attache en fait qu'à Daniel. Peu lui importe au fond cette série d'échanges et de reprises qui unissent ou séparent Daniel, Jacques et Marina. Seul « le secret » de Daniel le captive, sa perpétuelle oscillation entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort. Et Daniel est moins un personnage avec ce que cela comporte d'achevé, de circonscrit, qu'une perpétuelle négation : négation du personnage-Daniel, refus du monde et de soi. Une « inguérissable inaptitude à vivre ».

Aussi *Le matin de leurs jours* est-il construit comme une lente dérive. Des fragments de réalité à mesure émergent, mais c'est pour sombrer dans cette nuit blanche où la conscience de Daniel s'entretient. « Daniel se réveillait au milieu de la nuit, en proie à une immense lueur qui allumait au fond de lui les mots de vérité qu'il s'adressait à lui-même. « Le récit hésite, se reprend, moult et remoult les mêmes images. Dans la lumière sans ombre de la conscience, les êtres se dissolvent peu à peu. Leurs reflets s'annulent réciproquement. Reste le temps, sans écoulement mesuré et irrépressible, le lent changement des choses au gré des saisons. Un flux et un reflux.

Plus qu'un roman ou qu'un récit, *Le matin de leurs jours* constitue donc ce qu'on pourrait appeler une « méditation impersonnelle ». Derrière ces figures qui s'estompent dans le flux et le reflux du temps, ce qui nous sollicite, c'est l'approche silencieuse d'une vie enfouie au plus profond de l'être, quelque lent travail d'apaisement et, derrière les surfaces froides et moirées du style de Guy Dumur, la chaleur et la lumière de ce domaine essentiel sur l'évocation duquel se clôt le livre : « quelque ville très ancienne, à demi-imaginaire, où de grands escaliers descendent vers la mer ».

BERNARD DORT.

LES FONTAINES DU GRAND ABIME, par LUC ESTANG (Ed. du Seuil).

Ce roman est le dernier d'une trilogie que M. Luc Estang, un peu ambitieusement peut-être, a intitulé « Charges d'Ames ». Au seuil même du livre, les situations sont mûres ; il s'agit plutôt

de les éclairer que de les faire avancer. Trois destins, qui déjà s'étaient rencontrés, ici font la lumière l'un sur l'autre. Les circonstances séparent Paule de Borre devenue Clarisse, d'Antoine Fussy, jeune prêtre, plus encore d'Elie Hurleau, l'anarchiste intégral. N'importe. Les trois vies se recourent. L'auteur a voulu qu'elles se ressemblent par une même soif d'absolu. En fait, elles communient plutôt dans une même façon très spéciale d'alourdir la pâte des événements, des contraintes sociales ou morales en y mêlant ce qui traditionnellement les allège : l'âme. Celle-ci, entre les mains du romancier, devient quelque chose d'opaque, de lourd, qui aspire la pesanteur du monde et la multiplie par la sienne propre. Aussi, le rythme du livre est-il lent, plus embarrassé encore que sérieux, comme si l'auteur s'était donné pour tâche d'augmenter le poids des êtres et des choses. Ce poids, précisément, c'est la face de la miséricorde de Dieu en ce monde, face aux multiples aspects.

La signification du roman ne se trouve ni dans certaines déclarations trop claires, ni dans les fils peut-être trop bien tissés de l'intrigue. Elle est dans la manière dont M. Estang sculpte en bas-relief, sans séparer jamais les faits ou les discours de ce qu'ils sous-entendent. Ce n'est pas un art sautillant certes, ni romantique, c'est l'art d'un homme qui tourne et retourne la matière qu'il travaille et n'en voudrait rien laisser perdre.

MARIE-JOSÈPHE RUSTAN.

LE MARCHAND DE SABLE, par ROBERT SABATIER (*Albin Michel*).

Par son roman « Alain et le Nègre », Robert Sabatier avait prouvé qu'on pouvait faire de bonne littérature avec de bons sentiments. Je crois que c'est sa nature de romancier et de poète de vouloir « explorer la bonté » et sa nouvelle œuvre : « Le Marchand de Sable », du moins quant à l'intention, à l'ambition plutôt, et au ton, est bien dans la ligne de la première. L'intention, c'est de montrer que dans une vie assez ordinaire il y a des moments, des événements qui lui donnent un sens; l'ambition, c'est de prouver que ces événements heureux ou malheureux ne valent que s'ils s'inscrivent au crédit de la vie, que si le héros s'en est senti grandi, exalté, rendu meilleur. Romancier du bleu, eh oui ! vous autres qui triturez la boue, barbouillez du noir, maudissez la vie, essayez donc de mettre grand comme un mouchoir d'azur dans vos peintures.

C'est peut-être le tort de Sabatier d'avoir voulu montrer; son personnage, très sympathique et souvent émouvant, manque de vie ou plutôt ces moments d'une vie qu'il évoque ne composent pas une vie continue, ne font pas que le personnage se détache des pages et vous hante. Du bleu, Sabatier ! Mais du rouge aussi, du sang, du beau sang d'homme !

PIERRE MATHIAS.

LES ARTS

GERICAULT ET SON ŒUVRE, par KLAUS BERGER (*Bernard Grasset, édit.*).

Courte existence (32 ans), courte période de production (12 ans), personnalité complexe et souvent contradictoire, tel est Géricault, auquel M. Klaus Berger consacre une étude particulièrement lucide. L'ouvrage, publié par Schroll à Vienne, édité en France par Grasset, est traduit par M. Beerblock et contient les œuvres les plus importantes du peintre, toiles ou dessins, reproduit dans un format commode pour la manipulation, sans être trop petit.

M. Berger estime, et il a raison, que c'est par suite d'un véritable malentendu que l'on fait de Géricault le premier romantique, avant Delacroix. L'art de Géricault procède essentiellement du classicisme de 1800, c'est-à-dire de David. Mais comment ce classicisme peut-il donner deux manières aussi différentes que celles d'Ingres et de Géricault ? C'est que le premier est un puriste en systématisation absolue, alors que Géricault est mort au moment où il s'efforçait de résoudre des problèmes de style, sans avoir eu le temps de « cristalliser » son art, pour employer la terminologie de Klaus Berger.

« Si j'avais fait seulement cinq tableaux ! » disait Géricault sur son lit de mort. Effectivement, il n'en a fait que trois, destinés à figurer aux Salons : au Salon de 1812, l'« Officier chargeant », à celui de 1814, le « Cuirassier blessé » et à celui de 1819, le « Radeau de la Méduse ». Mais le meilleur de son œuvre doit se chercher dans ses esquisses, dans ses études à l'huile, et même dans ses aquarelles ou ses dessins beaucoup plus que dans ses compositions.

Géricault, qui était riche et n'avait pas le souci de vendre, était atteint, chaque fois qu'il voulait « exposer » une œuvre, d'une véritable mégalomanie picturale : toiles de 3 mètres de haut, 5 pour la « Méduse » ! On comprend qu'une sorte de Barnum anglais ait exhibé de ville en ville ce tableau gigantesque, pour le plus grand profit du peintre, du reste.

M. Berger fait remarquer que Géricault est le seul artiste de son siècle qui ait pris son inspiration dans deux pays aussi opposés que l'Italie et l'Angleterre. Je ne vois pas, pour ma part, que Géricault, tiraillé entre ces affrontements, ait réalisé leur synthèse : son œuvre nous laisse malgré tout insatisfaits. On ne pourra pas défendre le « Radeau de la Méduse », dont l'amas de muscles imité de Michel Ange et la lourdeur de la composition sont pénibles. On louera, certes, ses hallucinants « portraits de malades mentaux », mais son chef-d'œuvre, le « Derby d'Epsom », restera comme un tableau isolé, comme un coup de génie qui contenait en germe toute la peinture moderne. Pour le reste, tout est fragmentaire, contradictoire, plein de promesses peut-être.

mais non suivi ni achevé : telle œuvre rappelle les sarcophages de la basse époque antique, ou Raphaël, telle autre annonce la verve picturale de Daumier, ou Corot, ou Degas... La « Course de chevaux barbes à Rome » a le nerf, le style même de Goya. Elle ne contente pas Géricault : il en tire la « Capture d'un cheval sauvage », du Musée de Rouen, qui vise à un classicisme impersonnel, mais qui ne fait pas avancer la peinture d'un pas.

Car Géricault s'est appliqué à placer ses peintures terminées, mûrement réfléchies, hors du temps et de l'espace, obéissant ainsi avec dévotion aux règles les plus sacrées du classicisme. Or, il y avait au contraire en lui, un « œil naturaliste » appliqué à l'actualité, au fugitif, à l'anecdotique. Manquait-il d'imagination ? Le fait est qu'il prend ses sujets dans les faits divers (le naufrage d'un bateau, l'affaire Fualdès, la lutte des Grecs pour la liberté, etc...) ou peint par occasion (les portraits d'aliénés, la pendaison, les attelages, etc...). Il y a en lui du « reporter », du « peintre de la vie moderne » que n'aurait pas renié Baudelaire. Mais je crois que Géricault n'a pas vu l'importance de cette optique ; sans quoi il n'aurait pas transformé le naufrage de la Méduse en un tableau boursoufflé de la souffrance, ni le meurtre d'un retraité dans une maison de prostitution en quelques feuillets d'Ecole des Beaux-Arts. Et pourtant, il aurait pu être un Manet : il suffit de regarder le dessin de Rouen où pasteur et bourreau s'affairent autour de trois condamnés prêts à être pendus. Il suffit d'aller au Louvre voir le « Derby d'Epsom ».

En définitive, c'est Courbet que laisse pressentir Géricault, si du moins on s'attache plus au naturalisme de ses études qu'à ses compositions. « Les formes sculpturalement arrondies des jambes et des bras (du « portrait de Louise Vernet »), cette conformation presque abstraite, ainsi que les gradations nuancées de la robe bleue annoncent déjà directement Courbet », écrit M. Berger. Et c'est un des grands mérites de son étude, fouillée et intelligente, que de montrer le « grand secret » de l'art de Géricault, qui le rapproche de notre siècle plus que du sien.

PIERRE GUERRE.

Un volume, 82 pages, 103 illustrations en noir et 4 en couleurs, répertoire critique de l'œuvre entier, prix 1.650 francs.

INGRES ET L'INGRISME, par JEAN ALAZARD (A. Michel).

Livre d'étude, avec tout ce que cela comporte de conventionnel dans la présentation, d'aucuns diront d'un peu vieillot, à l'époque où la mode est aux albums luxueux et aux photographies en couleurs (plus ou moins justes d'ailleurs). Il faut accepter pour cet ouvrage ce côté « bourgeois », conservateur, qui va du reste assez bien à « Monsieur » Ingres. Les reproductions n'y sont pas faites pour le plaisir de notre œil, mais elles sont l'imagerie d'une démarche critique, l'illustration d'une pensée, ses références.

Peu de peintres ont une personnalité artistique aussi marquée qu'Ingres, peu de peintres ont eu des théories aussi rigoureuses, et pourtant cette personnalité est complexe, presque confuse, elle

n'évolue pas dans un sens exaltant, comme celle d'un Cézanne. Ses nus, son érotisme ? (qui fera un jour une étude sur l'érotisme d'Ingres ?). On en trouve à toutes les époques de sa production, coupés de peintures d'histoire, qui sont des culs-de-sac picturaux, et pourtant auxquelles il tenait beaucoup. A près de 80 ans, il peint le « Bain Turc », mais le lendemain « Jésus parmi les docteurs ». Il ajoute deux vertèbres à la « Grande Odalisque » (un des plus beaux nus sortis des mains d'un peintre), mais s'attache à la plus juste anatomie dans le « Martyre de Saint Symphorien », œuvre fade et médiocre. Ses portraits, qui sont des chefs-d'œuvre ? Il les faisait en rechignant un peu, pour assurer son existence. Il faudrait, comme dit M. Alazard, « expliquer comment l'auteur du « Martyre de Saint Symphorien » était également celui des odalisques », bref découvrir la *véritable clef* d'Ingres. Jean Alazard, pour tenter d'y parvenir, marque les moments essentiels de son existence, s'attache au cheminement de sa pensée. Tout cela est éclairant. Prédominance de la ligne et de l'arabesque, noblesse du style, teinte plate, expression liée à la forme, émotion plastique allant parfois jusqu'à la géométrie, autant de raisons pour qu'Ingres soit « l'homme audacieux par excellence » selon l'expression de Baudelaire. Mais pourquoi cette audace en définitive n'est pas sortie ? C'est nous, aujourd'hui, qui la découvrons, dans une démarche pénible qui enlève à notre plein enthousiasme son feu.

P. G.

(Un volume broché, 188 pages, 112 reproductions, prix : 1.901 francs).

MARQUET, par MARCELLE MARQUET et FRANÇOIS DAULTE (Editions Spès, Lausanne. David Perret, à Paris).

Marquet est un des rares grands peintres contemporains, avec Dunoyer de Segonzac, à être resté en dehors des remous de l'actualité esthétique et à avoir soigneusement poursuivi son œuvre à l'écart des étiquettes et des modes. Personne mieux que Marcelle Marquet ne pouvait parler de l'homme, discret, timide et silencieux, peignant avec une sorte de sécurité, de calme certitude. Compagne soucieuse avant tout de ne pas empiéter sur la personnalité de l'artiste, de s'effacer pour lui permettre de créer, dans les meilleures conditions, c'est avec une émotion contenue qu'elle évoque la figure de son mari. François Daulte situe son œuvre et sa place à notre époque, qui l'a déjà reconnu comme un de ses maîtres les plus valables. Attiré par tout ce qui est mouvement, les ports, les rues, les fleuves et leurs péniches, recherchant la vie même dans les vues les plus vastes (les petites taches des piétons circulant sur le Pont-Neuf ou devant Notre-Dame...), Marquet a cerné durant toute son existence le grand problème de l'espace, à l'encontre de son vieil ami Matisse, qui est l'homme des deux dimensions. La continuité de son œuvre et de son idéal est remarquable : ce sont les éléments essentiels du paysage qu'il a toujours trouvés, à travers un art vrai et dont la simplicité allait parfois jusqu'à l'austérité.

Ce livre est le premier volume de la « Bibliothèque des Arts » des éditions Spès. Près de cinquante reproductions excellentes, un format agréable et je ne sais quelle distinction dans la présentation, assureront le succès à cette nouvelle collection.

PIERRE GUERRE.

(Un volume sous jaquette en couleurs, 40 reproductions en noir, 6 en couleurs, prix : 1.350 frs).

DIEUX D'AFRIQUE, par PIERRE VERGER (*Paul Hartmann, éditeur*).

LES HOMMES DE LA DANSE, par MICHEL HUET (*Ed. Clairefontaine, Lausanne*).

L'intérêt de l'artiste et de l'homme contemporain pour la sculpture africaine, qui s'est éveillé au bric-à-brac de la foire aux puces, ne saurait se satisfaire aujourd'hui du musée où l'on a enfermé les masques des tribus de la Côte d'Ivoire ou du Congo. Nous avons le devoir, ne serait-ce que pour les mieux comprendre, de les replacer dans leur atmosphère humaine et sociale, religieuse et collective. Rien pour cela ne nous est plus utile que la photographie, non plus la photographie froide et bornée de l'ethnographie, mais celle intelligente du voyageur averti, soucieux de vérité profonde plus que de pittoresque. Un livre comme celui de Michel Huet est plus précieux par ses seules images qu'un gros volume qui traiterait longuement des rapports des noirs d'Afrique et de la danse. Nous pénétrons d'emblée dans la *vie collective* d'un village de la savane ou de la forêt, où le masque qui remue, qui saute, qui virevolte, qui vit jusqu'à la transe, représente une réalité, non pas esthétique, mais sacrée. la foi et la force d'un groupe humain. Toutes ces photographies prises chez des peuples assez différents, depuis le Soudan jusqu'au Cameroun, finissent par se combiner les unes avec les autres pour nous présenter de l'Afrique Noire la vision la plus juste de la danse et de l'ambiance sociale dont elle n'est qu'une occasion, celle où le village appelle la pluie, célèbre les semailles ou les dieux. Or, ces dieux d'Afrique ont une telle puissance sur les hommes, la mentalité de ceux-ci en est à tel point imprégnée, que les descendants des esclaves razzés depuis le *xv^e* siècle sur la côte du golfe de Guinée, et emmenés au Brésil, ont conservé à peu près intact, quatre cents ans après, leur culte, sous des noms divers, tels que *Canãdomblé* à Bahia ou *Macoumba* à Rio. M. Pierre Verger s'est attaché à ce phénomène ethnographique. Accepté dans les sanctuaires, par les noirs de Bahia comme un des leurs, il a fait de nombreux voyages en Afrique, allant et venant d'une côte à une autre, confrontant les rites, sélectionnant les photographies, pour nous livrer aujourd'hui une étonnante confrontation d'images. Non seulement le même dieu Shango au Dahomey et au Brésil, mais les mêmes accessoires du rite, les mêmes gestes des officiants, le même délire sacré des danseurs. Certaines de ces images sont hallucinantes : nous y touchons, des danseurs nus du Nigéria aux négresses à madras

et à robes blanches de Recife, un envoûtement magique qui, grâce à la force de vérité de la photographie, nous fascine. « Certains Européens, grands admirateurs pourtant de la Grèce antique, écrit Roger Bastide dans sa préface, appellent « barbare » cette religion africaine. Ils oublient que les Grecs arrosaient du sang des animaux l'autel d'Arès ou d'Apollon comme les nègres les pierres de Changô ou d'Ogoun. Et qu'ils offraient à la Mer le Taureau Noir comme les pêcheurs de Bahia jettent à Yemanjá, la Sirène africaine, des bouquets de fleurs et des savonnettes parfumées. Cette religion n'a pas un caractère ténébreux et diabolique, mais la blancheur d'une aube, comme celle qui se leva, jadis, sur la mer hellénique ». Il y a beaucoup à méditer là-dessus. Le livre de Pierre Verger permet, dans sa beauté inquiétante, de pousser notre méditation jusqu'en ses extrêmes résonances.

PIERRE GUERRE.

(« Dieux d'Afrique », un volume sous couverture glacée, 160 photographies en hélió, dont 8 en couleurs, 50 pages de texte, prix 2.700 frs.
« Les hommes de la danse », un volume sous couverture glacée, 135 photographies en hélió, dont 8 en couleurs, prix 2.500 frs).

MAROC, TERRE ET CIEL, photographies de BERNARD ROUGET,
texte de JACQUES MERCANTON (Ed. Clairefontaine, Lausanne).

La lumière, au Maroc, est une vraie matière dont la richesse est sans cesse surprenante : lumière du matin à l'orée des villes, voilée d'impalpable poussière, lumière écrasante du milieu du jour, créant, à travers les blancs, des havres d'ombres bleues, lumière du couchant dans sa fastueuse splendeur. Aucune de ces nuances n'échappe à l'œil photographique de Bernard Rouget. Il sait aussi donner à ses images une gravité lente et profonde : « tout est ici de l'ordre du sacré, dit Jacques Mercanton, les gestes, les saluts, la plainte et l'ardeur des visages, ces admirables vêtements surtout qui dans les villes, le long des routes, au plus haut des cols de l'Atlas et jusqu'au bord des sables, font une des permanentes beautés du paysage marocain ». Tout un pays dans moins de cent photographies : ses vastes solitudes, l'architecture de ses villes, le grouillement de ses marchés, la fraîcheur de ses jardins et de ses patios, les ruelles de ses souks où l'on sent, au hasard du quartier, l'odeur de l'argile des potiers ou celle des copeaux de bois de cèdre, la noblesse des démarches et la présence du ciel... Le texte de Jacques Mercanton est de même qualité que les images. Il y a, dans ce livre, multipliés par la puissance de l'immédiat, la rupture même que nous ressentons au bout de quelques jours au Maroc, et ce monde autre captivant, mystérieux aussi, fait, au delà des voiles remués et des parfums de musc, d'on ne sait quelle beauté du silence et du soleil, de l'homme et de Dieu...

PIERRE GUERRE.

(Un volume sous couverture glacée, 84 photographies tirées en hélió, prix 1.980 frs).

LE BALLET, par BORIS KOCHNO (*Arts du Monde, Hachette*).

On retrouve, dans la présentation même de ce livre luxueux, le soin que met le directeur artistique d'une troupe à présenter un ballet, et son goût : couverture de Matisse, liminaire lithographie originale en couleurs de Picasso, reproductions en couleurs de dessins, de costumes et de décors, et près de quatre cents photographies qui constituent le « Musée Imaginaire » idéal du ballet depuis la mascarade de Cour jusqu'aux plus récentes créations de ces dernières années. Nul n'était mieux qualifié, pour réaliser ce livre, que le collaborateur de Diaghilew et l'animateur des Ballets des Champs Elysées, Boris Kочно, auquel nous devons les « Forains » et « Œdipe et le Sphinx ».

Dans sa plus lointaine tradition, le ballet est un spectacle aristocratique. Au xv^e siècle, il accompagne les « entremets », s'en détache bientôt pour composer, lors des « triomphes » ou des fêtes, un spectacle mêlé de chants ou de paroles. Le grotesque et la fantasmagorie le disputent à la confusion des pas et des entrées. Sous Louis XIV le « ballet de cour » devient poétique, dans la machinerie et les panaches de plumes. Lulli crée l'Opéra Ballet, et la danseuse apparaît pour la première fois sur la scène en 1681 dans le « Triomphe de l'Amour ». Mais durant tout le xviii^e siècle, le danseur règne en maître sur le théâtre, personifié par le fameux Vestris. Marie-Antoinette appelle comme maître de danse en 1776, Noverre, bougon et violent qui, en fixant l'esthétique et les principes de la danse, crée le ballet moderne. La grande époque chorégraphique du ballet romantique bouleverse les positions acquises : c'est la danseuse à présent qui incarne la danse, et le danseur est réduit à la pantomime : Marie Taglioni, Fanny Elssler et Carlotta Crisi sont les diaphanes étoiles, les sylphides incontestables de cet âge où le merveilleux nocturne, les légendes, les spectres et les fées remplacent la mythologie classique. Boris Kочно souligne que la décadence du ballet à la fin du siècle, où il tombe dans la convention et le maniérisme, coïncide avec le temps où la danse trouve son peintre, Degas. Mais, en 1909 s'ouvre l'ère des Ballets Russes. Le génie d'un seul homme, Serge de Diaghilew, suffit, non seulement à donner au ballet un lustre qu'il n'avait jamais eu auparavant, mais à l'intégrer à l'art de son temps. Mieux, à le placer à la pointe même de cet art, à en faire une machine de victoire des écoles nouvelles sur le public : période fauve des Ballets Russes, avec Benois et Bakst comme peintres, Debussy, Ravel et Stravinsky comme musiciens, période cubiste avec Picasso, Derain, Braque et Eric Satie, période du jeune art contemporain, avec Marie Laurencin, Chirico, Cocteau, Auric et Poulenc, période surréaliste même, lors de la création de *Roméo et Juliette* dans une mise en scène de Max Ernst et Joan Miro. C'est l'époque extraordinaire, de 1909 à la mort de Diaghilew en 1929, où, à travers les périodes de succès et celles de déboires, les batailles artistiques se livrent sur la scène des chorégraphes. Elles s'appellent « Shéhérazade », « Pétrouchka », « L'Après-Midi d'un Faune », « Le Sacre du Printemps », « Parade », « Le Tricorne », « Noces », « Roméo et Juliette » et, à chacune sont attachés les noms des plus grands peintres et des plus grands musiciens contemporains, avec ceux prestigieux de Nijinsky, de Pavlova, de Fokine, de Massine, de Balanchine et de Karsavina. A côté des Ballets Russes, les Ballets Suédois mènent quelques saisons le même combat : « Les Mariés de la Tour Eiffel », de

Cocteau (1921) et « Relâche », de Satie et Picabia (1924), en sont les moments cruciaux. Diaghilew mort, les Ballets Russes éclatent en une série de troupes concurrentes ou éphémères qui tentent de prolonger le miracle.

Aujourd'hui, les Ballets de Monte-Carlo, les Ballets des Champs-Élysées et les Ballets de Paris ont réussi à maintenir l'engouement du public pour la danse grâce à des efforts constants de création, tandis que Serge Lifar, à l'Opéra de Paris, a restitué à la danse sa noblesse et son potentiel plastique.

J'aime que le livre de Boris Kochno ne soit pas qu'une histoire du ballet, riche d'informations et de documents souvent inédits, mais qu'il soit *exaltant*, qu'il nous fasse toucher l'enthousiasme qui présida à la renaissance de la danse depuis 1909 et à celui qui mène aujourd'hui encore tous ceux qui touchent à cet art. Il nous donne ainsi je ne sais quelle présence, et cette atmosphère de poésie et de distinction qui se prolonge en nous, les feux de la rampe éteints...

PIERRE GUERRE.

(Un volume relié toile, 372 pages, 450 reproductions en noir et en couleurs, prix : 6.200 francs).

LE JARDIN DES ARTS

Premier numéro de cette revue mensuelle dont le format est très agréable et le prix (200 frs), très accessible. Il s'ouvre par un article de René Huyghe, un des maîtres français de la critique d'art, sur Cézanne. Jeannine Auboyer nous fait pénétrer dans « l'intimité de la femme indienne », d'après les miniatures des *xvi^e* et *xvii^e* siècles. Claude-Roger Marx analyse l'art puissant de Dunoyer de Segonzac, et M. Brion le plafond de la Sixtine, de Michel-Ange. Un article fort intéressant sur la découverte de la Vénus de Milo, un autre sur les enseignes, de bonnes reproductions en noir et en couleurs sur papier couché, achèvent, avec une étude de Pierre Pradel sur l'église romane de Tournus, de donner à cette revue, une haute qualité dans l'aire la plus vaste de la curiosité artistique.

SOUVENIR DE . . .

André GAILLARD

Il y a eu vingt-cinq ans le 17 Décembre 1954, qu'est mort André Gaillard et notre revue, fidèle à sa mémoire, est restée dans le cycle d'amitiés et de recherches qu'il avait ouvert. A chacun des dix anniversaires qui suivirent sa mort, nous avons prié ses amis les plus chers d'évoquer le poète disparu, en tout liberté de forme et d'esprit. Successivement dans nos sommaires de décembre, pendant dix ans, lui ont adressé, avec l'accent d'une émotion à peine maîtrisée, l'adieu et l'hommage d'une équipe fraternelle : Georges Ribemont-Dessaignes, Jean Ballard, Léon-Gabriel Gros, Louis Emié, Rolland de Renéville, Georgette Camille, Gabriel Bertin, Jules Supervielle; enfin, en 1940, Léon-Gabriel Gros rassemblant ses réflexions dans une Introduction aux œuvres complètes d'André Gaillard, fixait pour longtemps le visage insaisissable du poète, visage que les interférences du songe et de la vie estompaient dans une légende.

En éditant, en Mars 1941, avec les moyens du bord que nous laissait l'occupation, la totalité des écrits retrouvés d'André Gaillard, nous avons souhaité que cette œuvre ne restât pas confidentielle, connue des seuls lecteurs de revue. Il fallait, non seulement marquer sa place dans le courant des lettres, mais surtout faire en sorte que lui parviennent les durables sympathies, hommages d'inconnus dont une œuvre posthume a besoin pour subir l'épreuve des générations.

A force d'évoquer l'homme, son charme et ses énigmes à travers ce qu'il nommait « les plaisirs de la vie brève », à force de se complaire en ses mirages et ses pistes brouillées, on a fini par oublier, non pas le poète, mais l'œuvre, on a vu le plus souvent cette œuvre à travers sa vie; disons : on la confond même avec sa vie. On a fait d'André Gaillard un poète maudit et, certes, loin de nous la pensée que toute vie de poète (la sienne s'y est déchirée), n'ait pas à compter avec les maléfices de la société ou du destin. Mais la critique à venir ne peut se contenter d'une optique sentimentale, ni s'accommoder de la phraséologie romantique de 1925, dont nous avons tous abusé, sinon elle courrait le risque grave de considérer ce poète comme un être aussi peu réel que possible, de refuser à cet ardent témoin du surréalisme le rang qui lui est dû parmi ses pairs. Or, il est un des plus grands poètes de ce groupe, il s'apparente à ses chefs de file par la qualité du message, par ses extraordinaires moyens verbaux, au moins autant que par une vie hors série.

En relisant nos hommages et quelques autres que lui a consacrés la ferveur d'amis fidèles, on se prend à douter de l'attitude qui consiste, pour le grandir, à l'exiler de cette réalité qu'il étreignait pourtant si fort. Nous avons concouru à sa légende; il faudrait, je pense, revenir au poète qui ne reniait pas l'acte d'écrire malgré les blasphèmes qu'il jetait sur les abus de la main à plume. Car

il aimait chèrement les formes et les mots et connaissait admirablement l'art de s'en servir. Il conduisait en maître une période à son achèvement comme un plaisir sans cesse différé, et savait briser soudain les règles du nombre ou la ligne, tel un escrimeur qui rompt avant le bond final. L'artiste est, en lui, inimitable.

Il est temps de confier André Gaillard à l'histoire littéraire en l'arrachant au mythe où notre amitié encore émue de sa mort mystérieuse et brutale l'enfermait; l'heure est venue, non pas de détruire une légende, mais au contraire, de la vivifier, de l'animer par la vérité de sa vie. André Gaillard n'a rien à y perdre. Qu'un biographe de valeur se révèle le plus tôt possible, souhaitons un esprit fraternel qui l'admire autant que nous mais qui l'étudiera comme aujourd'hui Rimbaud ou Laforgue, et l'ami parfait que nous avons perdu grandira, se multipliera dans la mémoire des hommes par la puissance de son verbe, l'écho de son cri.

J. B.

Gabriel BERTIN

Il y a dix ans, c'était le 26 Janvier 1945, notre ami Gabriel Bertin nous quittait. Il ne nous a pas quittés, car, où qu'il promène à présent son regard d'homme lucide, nous sentons celui-ci posé sur nous, et peu de décisions importantes sont prises dans cette revue qui fut la sienne, sans que se pose la question : qu'en aurait pensé Bertin ?

Beaucoup de jeunes, c'est là notre meilleure gloire, sont attachés aux *Cahiers*. Nous voulons dire à ceux qui n'y ont jamais connu Gabriel Bertin, qu'il les aurait aimés et soutenus, qu'il aurait été leur conseiller affectueux et sûr. On connaît peu d'exemples d'une telle probité intellectuelle jointe à tant de chaleur humaine, mais aussi à tant de pudeur. Bertin, le promeneur ébloui par la féerie quotidienne, était le contraire d'un dilettante. Il poursuivait obstinément une espèce d'ascèse qui se réfugiait dans un sourire si on tentait de la surprendre.

Pendant des années, il s'est dévoué pour la revue dont il était le rédacteur en chef — dévoué au point, peut-être, d'en négliger son œuvre personnelle et de s'abolir.

Mais il ne faut pas craindre de le dire dix ans après sa mort, elle est restée vivante et ne se perdra pas. Ses nouvelles, *Supplices de la Nuit*, les poèmes de *L'Echelle de Soie* cernent le mystère poétique de plus près que beaucoup d'œuvres plus vantées de sa génération. C'est que, comme l'a dit Joe Bousquet, Bertin « vérifie la grâce d'une façon nouvelle de sentir la vie ».

J. T.

POETES IMPÉRIAUX

Ce Fronton, qui n'est pas une tentative de résurrection, ne prétend pas davantage épuiser cette question qui se pose à l'historien de la poésie française : comment justifier l'absence quasi totale de poésie, à l'heure précisément où, la sensibilité se renouvelant devant la reconstruction révolutionnaire de la société et de la morale, tout était à dire d'une façon nouvelle ? Comment expliquer le retard et l'inertie du poème, en France, alors que la prose en mouvement depuis Rousseau et Diderot, par Laclos, Rétif — et par Chateaubriand, épouse, dans leur diversité, les conditions d'expression créées par l'écroulement de l'Ancien Régime, qu'elle prévoit, qu'elle provoque, ou qui l'exalte ?

Essayer d'expliquer le phénomène de dessèchement (ou d'immobilisme) poétique que l'on constate pendant toute une longue période et plus particulièrement pendant le demi-siècle qu'on peut aussi bien appeler post-classique ou pré-romantique, ne nous paraît pas un « vain travail ». D'autant moins qu'on perçoit, tout au long de ce figement, on ne sait quel désir de le combattre et quel besoin de retrouver des sources, qui restent taries, que ce soit la recherche d'un contenu didactique qui aurait pu aboutir à la notion de la poésie objective, ou la curiosité devant les inspirations étrangères, et nordiques, tout indique une vague conscience des nécessités du moment, un besoin de rompre avec l'éternel modèle antique et d'en finir avec un lyrisme épuisé. Aucun de ces efforts n'aboutit : mais, bien éclairée, une expression morte, si on l'autopsie, peut encore être utile à comprendre la poésie de notre temps. N'est-il pas, lui aussi, une époque *de rupture* ?

Le seul titre de notre Fronton montre bien ce qu'il a de fragmentaire puisqu'il ne s'applique qu'à un épisode d'une poésie qui déborde largement les quelques années de l'Empire. Après nos frontons précédents nous posons aujourd'hui un jalon de plus sur une route, aride peut-être, mais qu'il ne sera pas inutile de poursuivre une fois jusqu'au bout. Si elle est celle d'un échec, celui-ci est exemplaire : et il n'est pas d'esthétique qui ne soit responsable.

AVERTISSEMENT POUR UN FRONTON

Dû aux recherches de René Nelli ce fronton sur la « Poésie impériale » est dans l'esprit des animateurs de cette revue la suite logique de celui que nous consacrames, voici quelques années, à Houdard de La Mothe et au « gel du classicisme » complété à quelque temps de là par un ensemble sur les « préromantiques ». Nous nous efforçons alors d'expliquer, et non de constater simplement comme il est d'usage le phénomène de dégénérescence qui se traduit dans tout le lyrisme français pendant près d'un siècle et demi, approximativement entre 1690 et 1820. Voltaire a régné en tant que poète jusqu'à 1850, et beaucoup plus tard dans les anthologies scolaires.

Ce crépuscule interminable du pseudo-classicisme, survivant au régime dont il était l'expression prend rétrospectivement pour nous allure de scandale. Si la réhabilitation par l'absurde des anti-lyriques du début du siècle est possible, si l'on conçoit que les contemporains de la Révolution aient eu d'autres soucis que de « mettre le bonnet rouge au vieux dictionnaire », on admet beaucoup plus difficilement la stagnation de la poésie dite « impériale ». La valeur des hommes en tant qu'individus est constante au cours des siècles, et s'il est vrai que les poètes, vaniteux de nature ont toujours tendance à s'illusionner sur eux-mêmes, ce n'est jamais au point d'obnubiler toute lucidité critique. De là vient que, loin de les accabler gratuitement, il nous faut tenter de trouver une explication à la platitude des poètes « impériaux ».

« Si Corneille avait vécu de mon temps, je l'aurais fait prince ». L'argumentation de René Nelli tend précisément à prouver que Corneille n'aurait pas pu vivre sous le règne de Napoléon. Et à plus forte raison des poètes lyriques. La faillite du despotisme napoléonien est totale sur le plan de l'esprit. La seule littérature valable est celle d' « émigrés de l'intérieur » comme Chateaubriand, de « cosmopolites » traqués comme Mme de Staël. Pas de contacts avec les

« Lakistes » anglais, (On ne saura pas jusqu'à la fin du siècle que le seul grand poète de la Révolution fut William Blake). Goethe est plus ou moins un « collabo » mais les Romantiques allemands sont dans la Résistance. L'Empire n'a pas même de littérature de Cour, pas plus qu'il n'a de cour véritable, pas plus qu'il n'a d'aristocratie. En fait l'Empire est essentiellement une façade. Il ne repose que sur l'armée, ne se justifie que par ses succès militaires et ses chefs-d'œuvre ce sont les proclamations, les bulletins de victoire de Napoléon lui-même.

Que la contrainte policière ait joué, que la poésie n'ait pas été libre, encore que les Lettres n'aient pas été dirigées comme les dictatures modernes inscrites ou non dans les lois s'entendent à les diriger, Nelli le démontre fort bien. Il y a autre chose pourtant qui me paraît infiniment plus grave, autre chose qui touche non plus à la médiocrité mais à la servitude consentie : il n'y a pas à proprement parler mainmise du régime impérial sur la poésie impériale mais bien complicité tacite, affinité de nature. Ils procèdent de la même esthétique, du même « gel du Classicisme ». Ils seront entraînés dans la même débâcle, si bien que l'avènement du Romantisme et avec lui le mythe napoléonien surgiront des ruines du plus parfait des monuments pseudo-classiques, l'Empire lui-même. C'est un fait que la Révolution littéraire a été préparée par des réactionnaires politiques, des hommes comme Lamartine et Hugo dont la prise de conscience définitive se fera après coup, bien après leur coup de force esthétique.

Le drame de la poésie impériale n'est pas celui d'une poésie flagornant le pouvoir ou persécutée par le pouvoir, c'est le drame d'une poésie qui était au pouvoir. Comment aurait-elle pu le savoir, et savoir par là même qu'elle était parfaitement inutile, sans objet, sans revendication passionnelle ?

Tout lyrisme se fonde soit sur la mémoire, soit sur le désir. A quelques exceptions près, celui là ne regrettait, ni ne désirait la révolution. Il aurait pu au moins, semble-t-il, se passionner pour les événements en cours, pour l'épopée impériale. C'est oublier le complexe d'infériorité de ces gens de lettres que la conscription ne touchait pas. Seuls dans les collèges les « enfants du siècle », l'avant-garde à venir, rongeaient leur frein, se préparant à la fois des désenchantements et la faculté de chanter une épopée qui ne deviendrait possible que révolue.

Encore une fois l'esthétique pseudo-classique était au pouvoir. A commencer par l'Empereur lui-même tous en avaient été nourris. Issus de la Bourgeoisie ou de la petite noblesse, étrangers à une certaine frivolité dans l'éducation qui était le propre des gens bien-nés, ils avaient des mentalités de « boursiers ». Formés par des collèges religieux qui avaient

hérité les méthodes d'enseignement des Jésuites c'étaient tous de brillants élèves de rhétorique. Il y eut ceux qui s'engagèrent dans la Révolution et moururent en héros de Plutarque, il y eut ceux qui survécurent à la Révolution et s'accommodèrent du nouveau César. La fondation de l'Institut de France, de l'Université de France, le Concordat, le Code Civil, autant de « gendarmes » de la culture et de l'esprit. De par leur formation classique ils ont tous appris à jouer un personnage classique, exactement comme ils ont appris à faire des vers latins et naturellement des vers français. Education purement civique, formant des caractères mais uniformisant les sensibilités ou tout au moins les possibilités d'expression. La beauté s'apprenait comme s'apprenait la prosodie, et on ne pouvait pas ne pas les confondre. Il avait été légitime de renverser des institutions féodales, reliques des âges « gothiques » et barbares ; en se ralliant à la Révolution et à l'Empire on avait le sentiment rassurant et exaltant de recommencer l'histoire romaine. Dans ces conditions on pouvait parfaitement, que l'on fût ou non dans l'opposition, trouver un répondant dans l'antiquité. Au maître du jour de poser au César, il n'était pour l'homme de lettres qu'à entrer dans le jeu : Virgile ou Horace, c'était affaire de tempérament ; et de respecter par là même les règles du jeu, les règles de l' « Art Poétique » revu par Boileau et aggravé par La Harpe.

La littérature impériale est donc une littérature de collège, sa poésie une poésie de Concours Général, et les plus exigeants des « bons pères » lui accorderaient leur imprimatur. C'est essentiellement aussi une poésie tenue comme un des « Beaux-Arts », c'est-à-dire non comme une fin en soi, comme une activité autonome, mais comme un ornement de l'esprit. Nous commettons un anachronisme en supposant que les poètes impériaux aient pu souffrir de tant de contraintes ; encore une fois elles s'inscrivaient dans leur conception de l'esthétique, et leur nostalgie de la liberté, quand, ils la connurent, n'alla point jusqu'à réclamer une liberté pour eux impensable de la poésie. Nous pouvons simplement constater ceci : Les autres arts, surtout les arts plastiques, ont peu souffert du régime. David et Ingres, sans démériter, ont pu être des peintres officiels.

Sur la foi de la petite anthologie de Nelli on peut d'ailleurs se demander si, dans une certaine mesure, la poésie impériale ne nous paraît pas médiocre surtout par contraste avec l'épanouissement ultérieur du lyrisme romantique. Elle est très « fin d'époque », nullement pire que celle du XVIII^e, inférieure comme poésie légère mais sensiblement supérieure comme poésie didactique. Qu'elle nous soit étrangère je n'en suis pas tellement sûr. D'une part certains de ces poètes sont des esprits curieux et nullement médiocres. Pour être juste

envers eux il faut leur tenir compte du handicap formel qu'ils acceptaient stoïquement. Ferions-nous mieux en nous pliant aux règles, aux interdits qu'ils s'imposaient ? Certainement pas.

Le mérite négatif, mais mérite tout de même de cette anti-poésie est de constituer, en tant que discours en vers, une littérature parfaitement lisible, beaucoup plus accessible à l'intellectuel-qui-n'est-qu'intellectuel que le lyrisme romantique, une littérature à hauteur de petit bourgeois lettré. Il n'est pas jusqu'au genre « troubadour » qui n'ait un certain charme. Sa sensiblerie est bête à pleurer mais il a contribué à affiner la musique du vers. Ce sont là d'assez minces mérites, ils ne sont point négligeables.

De toute façon il fallait en passer par là. Je ne suis pas sûr que la plupart des lecteurs français ne souhaitent pas que la poésie en soit restée là, au stade d'un didactisme vaguement harmonieux, ronronnant plutôt, où chaque mot serait pris au pied de la lettre, où n'entrerait je ne dis même pas aucun hermétisme mais la moindre velléité d'auréoler les mots, une poésie sans images parce qu'à l'image du réel, une poésie sans incantation. Il se peut d'ailleurs que la Poésie impériale soit la caricature d'une poésie différente de celle que nous goûtons mais d'une poésie possible. Elle a droit à ce titre à quelque attention.

LÉON-GABRIEL GROS.

POÉSIE IMPÉRIALE

Par un sûr et prophétique instinct de leur destinée, ils tremblaient que la poésie ne ressuscitât dans le monde avec la liberté.

LAMARTINE.

On ne lit plus guère aujourd'hui Baour-Lormian, Luce de Lancival, Népomucène Lemercier, et il y a là de l'injustice ; mais il faut avouer qu'en dépit de quelques beaux vers et de quelques idées fortes, leur littérature offre peu à l'esprit et au cœur. Trop d'écrivains se sont ridiculisés, en cette époque de gloire, à chanter bassement leur idole. L'Empereur vers 1812, reconnaissait-il sa propre grandeur dans leurs misérables dithyrambes ? Il est permis d'en douter. Ses ennemis politiques — Chateaubriand, par exemple — et les poètes romantiques, qui ne connurent de lui que sa légende, se sont montrés beaucoup plus justes à son égard. En réalité, il ne devait être compris que par eux. Il portait en lui, sans le savoir, si non tout le Romantisme, du moins celui qui se cherchait obscurément dans l'admiration qu'il vouait — que tout le monde vouait alors — à Ossian. Et il y a une ressemblance de nature entre le génie de l'Empereur, les circonstances extraordinaires où il s'est manifesté, et le monde imaginaire et fatal de la poésie romantique. Le héros de l'énergie, de l'égotisme, et de l'imagination ; le vrai poète du siècle, c'est Napoléon. Mais par la logique de son système politique, il fut amené à rayer pendant quinze ans de la littérature, autant qu'il était en son pouvoir, le lyrisme dangereux qui inspirait le moindre de ses gestes. Pendant quinze ans il a prolongé l'existence d'un faux classicisme qui ne répondait nullement au « roman de sa vie », à tout le merveilleux qu'il incarnait, mais qui reflétait, en revanche, la mauvaise conscience de son entreprise... Dès lors, la littérature qu'il a directement suscitée et contrôlée par ses lycées, par ses gymnases, par ses noviciats militaires et polytechniques, par son Institut, par ses journaux, ne présente plus pour nous

qu'un intérêt, celui de nous aider à comprendre les rapports qui s'établissent nécessairement entre le despotisme et la fausse poésie.

Les tyrans qui se voient contraints par les circonstances d'achever une révolution déjà commencée, et en même temps de la « geler », sont les plus dangereux de tous pour la liberté de l'Esprit. Napoléon voulait être un Washington couronné (« Je ne pouvais être, a-t-il dit, qu'un Washington couronné... et je n'y pouvais raisonnablement parvenir qu'au travers de la dictature universelle. Je l'ai prétendu : m'en ferait-on un crime ? ») (Mémorial de Ste-Hélène, t. I, p. 467). Cette contradiction qui s'exprime ainsi chez le premier des dictateurs modernes se retrouvera, par la suite, chez tous les dictateurs « démocrates ». Il est évident que, dans une certaine mesure, Napoléon s'est voulu le propagateur de l'idéologie révolutionnaire. Il y avait en lui du « progressiste ». Son action — à l'échelle nationale et européenne — répondait assez exactement aux aspirations politiques des philosophes du XVIII^e siècle, telles qu'elles s'étaient vulgarisées, notamment dans les loges maçonniques. Il fallait d'abord créer la *République Universelle*. Rien ne paraissait plus aisé : la France qui, au XVIII^e, avait déjà étendu son hégémonie intellectuelle sur presque toute l'Europe, se devait maintenant de la libérer, de l'organiser socialement, et d'établir enfin sur les ruines de la féodalité une société vraiment fraternelle et pacifique. Peu importait que cela commençât par la guerre ! Comment les Français, qui confondaient d'ailleurs avec ce généreux dessein « cosmopolite » leurs vieilles traditions patriotiques, n'eussent-ils pas applaudi à la première ébauche d'une société sans nations ? On sait ce qu'il en advint : les nations vassalisées, exploitées... le despotisme étendu à tout l'Occident. (Au rêve cosmopolite Napoléon avait substitué de très bonne heure — dès 1800, au dire de Lemerrier — celui d'un nouvel empire romain dont Constantinople eût été la capitale).

Du moins, il apportait aux Européens l'égalité. Et pas tout à fait l'égalité dans l'esclavage, comme l'aurait dit Montesquieu. La bourgeoisie se libérait effectivement de la féodalité. Et l'on ne haïssait pas encore les nouvelles inégalités, parce qu'on n'avait pas appris à leur donner un nom : elles étaient d'ailleurs tout compte fait, moins odieuses que celles de l'Ancien-Régime.

Les forces obscurantistes semblaient dissociées. Les puissants du jour n'étaient plus nécessairement des aristocrates, ni des cléricaux : Le « Fanatisme », je veux dire : le Christianisme, était toujours humilié et réprimé. Certes,

Napoléon comprit vite qu'il fallait rendre à l'Eglise un peu de son antique puissance, mais les honneurs dont il la combla ne firent que souligner la dépendance où il entendait la tenir. Les lecteurs de l'Encyclopédie, les bourgeois voltairiens, les vieux Francs-Maçons, successeurs des Templiers, au fond de leurs loges provinciales, croyaient saisir dans la politique de leur maître la continuité d'une vieille pensée : La Révolution avait décapité le Roi, l'Empereur mettra le Pape en prison. Il confisquera moralement l'Eglise de France et politiquement le territoire romain... Les Templiers seront vengés !

Le matérialisme du XVIII^e siècle demeurait, par ailleurs très puissant, et il ne fut jamais efficacement combattu. Il constituait vraiment la manière d'être de l'époque, au point que les écrivains même qui pour des raisons sentimentales, ou esthétique, ou par amour du bon vieux temps, se sentaient attirés à nouveau vers le Christianisme, demeuraient fidèles, dans le fond de leur cœur, à la « philosophie ». Il suffit, pour s'en convaincre, de relire la préface des *Méditations* (éd. de 1838) : « C'était, dit Lamartine, l'époque de l'Empire : c'était l'heure de l'incarnation de la philosophie matérialiste du XVIII^e siècle dans le gouvernement et dans les mœurs. Tous ces hommes *géométriques* qui seuls avaient alors la parole, et qui nous écrasaient, nous autres, jeunes hommes, sous l'insolente tyrannie de leur triomphe, croyaient avoir desséché pour toujours en nous ce qu'ils étaient parvenus, en effet, à flétrir et à tuer en eux, toute la partie morale, divine, mélodieuse de la pensée humaine. Rien ne peut peindre à ceux qui ne l'ont pas subie, l'orgueilleuse stérilité de cette époque... Ces hommes avaient le même sentiment de triomphante impuissance dans le cœur et sur les lèvres quand ils nous disaient : amour, philosophie, religion, enthousiasme, liberté, poésie, néant que tout cela ! Calcul et force, chiffre et sabre, tout est là ; nous ne croyons que ce qui se prouve, nous ne sentons que ce qui se touche ; la poésie est morte avec le spiritualisme dont elle était née... ».

Je ne sais si Lamartine qui met l'accent sur l'inhumanité des écrivains de l'Empire, explique bien la cause de leur dessèchement. Le matérialisme, quoi qu'il dise, aurait pu, en tant que tel, être poétique. Il aurait même pu être libérateur. Celui d'Helvetius s'était résumé en un beau poème : Le « *Bonheur* » ; celui de Diderot n'était qu'amour, vie totale, généreuse franchise du cœur. Même ceux qui rejetaient le matérialisme comme une philosophie incomplète, étaient portés à l'accepter, sur le plan social, comme le plus sûr garant de la liberté civique. De fait, le matérialisme moral a peu de sens

s'il n'est pas avant tout libération et liberté. Or, à l'époque Napoléonienne, il se met au service d'intérêts tout contraires : il légitime la force et l'absolutisme. C'est que le Washington couronné était bon républicain en toutes choses sauf en ceci qu'il haïssait la liberté. « Il n'y avait pas une idée en Europe qui ne fût foulée sous son talon, pas une bouche qui ne fût bâillonnée par sa main de plomb ». (Lamartine). Il corrompt le matérialisme comme tout le reste. (Aussi le matérialisme poétique de son temps est-il désespéré). Népomucène Lemercier qui s'ingéniait — en vrai philosophe du XVIII^e siècle — à expliquer par les effets du jeûne les inspirations mystiques de Sainte-Geneviève, aurait mieux employé sa peine, dans le silence de son cabinet, à méditer sur le singulier enchaînement de causes et d'effets qui avaient abouti à faire perdre sa liberté à la France à l'issue d'une révolution qui n'avait eu que la liberté pour ressort.

*Dix ans d'efforts pour elle ont produit l'esclavage :
Un Corse a des Français dévoré l'héritage.*

M.-J. CHÉNIER.

à méditer aussi sur l'effroyable choc en retour que devait produire chez tout citoyen honnête l'impossibilité où était sa raison de résoudre pareille contradiction ; et, surtout, sur le caprice de l'histoire qui attelait maintenant le matérialisme au char du despotisme après l'avoir attelé à celui de la liberté.

En littérature, ce matérialisme ainsi dévoyé a eu de bonne heure partie liée avec le Réalisme le plus sot que l'on puisse concevoir. Réalisme à sens unique : on se garde bien, en effet, de peindre les batailles comme elles sont — et il faudra attendre Stendhal pour avoir enfin une vision réaliste de la guerre — les batailles, comme les horreurs de la conscription, on les idéalise ! Mais on prétend enthousiasmer les lecteurs sérieux en leur décrivant l'essor industriel (au temps du blocus continental) ou l'élevage des poulets dans une ferme modèle. Le mot « utile » — cent cinquante ans avant Paul Eluard — devient charmant et « poétique ». La nouveauté (esthétique) du mot et de la chose suffit à rejeunir le vieux genre du poème didactique hérité des Anciens et du XVIII^e siècle.

On laissait croire d'ailleurs — et tout le monde croyait — que cette nouvelle poésie pratique, c'était tout bonnement le classicisme. Et, par certains côtés, il est vrai que l'art Napoléonien recommençait le classicisme — déjà un peu usé — du XVIII^e. Mais ni Boileau, ni Fontenelle, qui nous ont fabriqué de nombreuses générations de poètes sans poésie, n'avaient eu besoin de contraindre leur tempérament : ils étaient anti-poètes comme l'on respire. Le XVIII^e siècle ne s'entendait, comme chacun sait, qu'à aligner des vers « qui

fussent aussi bons que de la bonne prose ». Aux environs de 1800, les circonstances n'étaient plus du tout les mêmes : le langage poétique tendait, au contraire, à devenir instrument de création après avoir été instrument d'imitation. L'Université, les critiques officiels de l'Empereur durent donc lutter de toutes leurs forces contre les tendances nouvelles. « Par un sûr et prophétique instinct de leur destinée, ils tremblaient que la poésie ne ressuscitât dans le monde avec la liberté » (Lamartine). Aussi n'est-ce pas seulement le réalisme dans le sujet, mais le réalisme dans l'expression qu'ils exigèrent des poètes, pour mieux tuer en eux la poésie. Tout ce qui, dans les mots, était suggestion, pouvoir d'évocation, « pente », « aura », signification dérivée, fut réprimé beaucoup plus radicalement qu'au temps de Boileau. Les « transpositions » les plus naturelles (et les moins hardies), les transferts métaphoriques les plus légitimes, furent reprochés à leur auteurs comme autant d'actes révolutionnaires. On blâma Luce de Lancival d'avoir écrit :

... sans que mon pas agile
Blessât, en l'effleurant, son écorce fragile

(La surface des eaux).

ou :

... d'amour sa narine écumante
Avec l'air qu'il embrasse aspire son amante

(Il s'agit d'un taureau amoureux)

Je ne défends point ces mauvais vers, mais seulement leur principe. il est clair que le réalisme formel qui empêche les poètes de faire éclater les suggestions contenues dans les mots, vide la poésie de tout contenu autre que dialectique, et le condamne à n'être plus qu'un langage pratique au service de l'« utile ». Et il ne faut pas chercher ailleurs la cause de la médiocrité de la poésie impériale...

Parfois on trouvait que le « ton » même avait trop de hardiesse. Le *Journal de Paris* écrivait en 1810, à propos du fabuliste Guinguené : « On ne sait pas contre qui l'auteur a de l'humeur ; mais il en a : cela est clair. Ce sont de terribles fables que *Les abeilles et le villageois*, *Le bon serpent*, *La machine hydraulique* (1), et d'autres... ». Il suffisait d'avoir l'air d'attaquer quelqu'un ou quelque chose pour devenir suspect... D'où l'humilité quasi générale de cette littérature.

(1) La machine hydraulique répond à l'écu qui se plaint d'être emprisonné dans ses tuyaux :

Et tu te plains injustement
Si je te mène rudement :
Ne reçois-je pas de toi-même
Et la force et le mouvement ?

Voit : B. Jullien : Hist. de la poésie française à l'époque impériale.
T. 2, p. 181.

Les nouveautés rythmiques, plus faciles à discerner, étaient soigneusement repérées et vigoureusement combattues. Luce de Lancival aurait pu être — au moins en ce qui concerne la métrique — une sorte de Victor Hugo (dont il avait tous les défauts et quelques qualités). Il emploie toutes les « coupes » d'André Chénier et toutes celles aussi que Victor Hugo mettra plus tard à la mode :

Il est armé : terrible, il marche ; c'est un dieu...

*Thétis plus d'une fois avait pâli ; son cœur
Avait plus d'une fois maudit son gouverneur...*

*S'il voit une compagne à la robe d'ébène,
Au front de neige, errer au bord d'une fontaine...*

Ce dernier vers, dont la césure est irrégulière, lui fut maintes fois reproché. Je sais bien que les classiques attardés ont continué à sévir contre de telles nouveautés bien après la chute de l'Empereur et que leur manque de talent n'est donc pas toujours imputable à la pression impériale... Mais est-ce bien sûr ? Le rigorisme du despote n'est-il pas pour quelque chose dans ce raidissement du classicisme ? N'est-ce pas la pensée napoléonienne qui a fabriqué le *pseudo-classicisme* et tari toute la poésie traditionnelle ?

Mis à part les petits poèmes érotiques, d'ailleurs charmants, écrits dans le goût du XVIII^e siècle, on trouve peu de poèmes d'amour, à l'époque impériale. Il y avait eu, au début du siècle, une réaction assez vive contre l'amour-liberté et une tentative pour mettre le cœur à la raison. C'est ainsi que Fontanes, le délicat Fontanes, avait écrit, à propos de la bataille de Marengo une sorte d'ode dialoguée où figurent ces deux vers « spartiates » :

Une jeune fille. — Mon amant perdit la lumière.

Un guerrier. — Tous nos cœurs vont t'offrir leurs vœux.

qui paraîtraient assez inoffensifs si l'on n'était contraint de les rattacher au projet abominable de subordonner l'amour au devoir social, qui était dans l'air, vers 1800, et qui faillit passer dans les mœurs (dirigées) : les jeunes femmes devaient se consoler le plus vite possible de la mort de leurs amants, et en choisir d'autres aussitôt parmi les héros survivants, sous peine d'être taxées d'incivisme. C'était l'année où l'on applaudissait à l'Opéra : *Mariages Samnites*, dont le thème, emprunté à l'histoire ancienne, était à peu près le suivant : « Tous les ans, chez les habitants de Samnium, six des plus belles filles étaient le prix des plus braves guerriers, et la

gloire conduisait au plaisir...». Mais les Français ont toujours supporté malaisément le dirigisme en fait d'amour-passion ; et il est infiniment probable que si les jeunes filles de l'an 1800 ont fait preuve parfois de cette inconstance héroïque, c'était, en réalité, pour obéir à leur humeur folâtre plutôt qu'aux décrets des moralistes et aux enseignements de l'Histoire.

L'Antiquité était redevenue très actuelle ; beaucoup plus qu'elle ne l'était aux âges vraiment classiques. Comme l'avait voulu Corneille, elle servait à rendre la tragédie vraisemblable. On trouvait, en effet, moins extraordinaire d'avoir fait une révolution pour se donner, finalement, un Empereur, quand on se persuadait que l'on était en train de revivre en raccourci, toute l'Histoire romaine : Les Rois, le Consulat et l'Empire ! On avait conquis l'Egypte ; pas pour longtemps, il est vrai, mais les sphinx ornaient toujours les cheminées ; on s'asseyait sur des chaises curules ; les aigles de Rome étaient maintenant les aigles de la France.

Aussi bien, et pour paradoxal qu'il paraisse, l'Antiquité n'a pas joué dans la littérature impériale, un rôle tellement réactionnaire ni tellement abêtissant : *elle était la part d'éternité de l'Empire*. Sans doute, elle servait à couvrir de son autorité — Virgile n'avait-il pas composé lui aussi des poèmes « utiles » ? — d'insipides discours sur l'élevage et l'agriculture, de médiocres « maisons rustiques ». Mais elle offrait aussi un *merveilleux refuge*, un domaine absolument préservé. Combien de jeunes poètes ont libéré leur instinct poétique en traduisant, sans danger, Virgile et Horace !... Jamais les traductions en vers n'ont été aussi nombreuses que sous l'Empire.

Un autre refuge : les traditions poétiques du XVIII^e siècle, les grâces épicuriennes, cette harmonie du vers contre laquelle les dictateurs ne peuvent rien. On verra en lisant notre petite anthologie que jamais ne se désaccorda, de 1800 à 1815, la musique des mots. Ni celle de Parny — qui finalement passera dans les *Méditations* de Lamartine — ni celle de Baour-Lormian, dont on entend encore comme un écho, parfois, chez Alfred de Musset.

Dernier refuge enfin : le matérialisme. Non point celui qui, en d'autres temps, se fût trouvé lié à cette douceur de langage, à ce goût pour le bonheur, mais un matérialisme désorienté qui donnait, au contraire à quelques poèmes cycliques un ton farouche et désespéré dont la sincérité nous émeut encore. Au matérialisme heureux du XVIII^e siècle en avait succédé un autre, plus noir, plus angoissé où le goût du néant fait son apparition. *C'est lui qui a inspiré les seuls accents vraiment neufs de la Poésie impériale (d'autant plus intéressants qu'ils devaient être refoulés par le premier*

Romantisme). Lemercier savait bien que l'Empire n'était que néant, comme toutes choses :

Ce monde est le jouet d'un désordre éternel...

Sois, si tu veux, sans nul remords

Méchant, fourbe, impie et profane...

Et dans cette pauvre époque, c'est peut-être ce pessimisme moral — sans illusion sur la condition humaine — qui a le mieux sauvé la dignité de l'homme et l'honneur de la poésie.

J'ai essayé de présenter dans les pages qui suivent tout ce qui m'a paru digne d'être mis sous les yeux du lecteur moderne, soit pour sa beauté propre, soit comme exemple du pouvoir asphyxiant du Despotisme...

La Dictature Napoléonienne n'a point été totale; et elle n'a duré que quinze ans. Elle n'a jamais empêché les écrivains de penser, d'écrire, ni même parfois de publier... Pendant toute cette période la disgrâce n'a jamais entraîné la mort: les poètes ont pu vivre. On en vient à souhaiter qu'ils n'aient jamais à connaître, dans le monde, de dictature plus terrible...

La poésie surmonte toutes les contraintes matérielles, les conditions sociales les plus révoltantes. Le poète supporte tout, sauf qu'on lui rende la poésie *impossible*. Pour écrire un seul vers il a besoin de toute la liberté sans rivages.

RENÉ NELLI.

POÉSIE IMPÉRIALE

I. DE LA REVOLUTION A L'EMPIRE

CHÊNE DOLLÉ

La Révolution

Quel est ce char sanglant, mystérieux, immense,
Dont la roue en tous sens, va, revient et s'élance ?
Et foule les autels et les sceptres brisés,
Et la tête des rois dans sa course écrasés ?
La Démence le monte, et la Terreur le guide.
Voyez-vous comme au bruit de sa course rapide
Tout est glacé d'horreur ? Tous les nœuds sont brisés :
Les parents, les amis entre eux sont divisés,
La peur isole tout : plus de fils, plus de père ;
La mort s'offre aux proscrits farouche et solitaire.
Pas un cœur : La pitié n'ose plaindre leur sort,
Ni de ses pleurs d'amour environner leur mort.

(*Le Génie de l'homme*, deuxième édition : 1812,
ch. IV, p. 169)

Prosopopée du 18^e siècle

Du siècle qui finit je crois voir le fantôme
 Debout sur le tombeau d'un de nos anciens rois,
 Elevant dans les airs sa prophétique voix,
 S'adresser en ces mots au siècle qui commence :
 Je te lègue en mourant un héritage immense
 Qu'ont accru sans relâche et la gloire et les arts.
 Dans mon cours fortuné j'ai vu de toutes parts,
 D'astres étincelants, rayonner ma carrière,
 Et l'on m'a surnommé le siècle de lumière...

... ..
 Des astres, il est vrai, météores de deuil
 Se sont levés sanglants au bord de mon cercueil ;
 L'orage à mon déclin a parcouru le monde ;
 Mais sur des jours meilleurs ton avenir se fonde :
 La tempête avec moi va rentrer dans la nuit,
 Et de mes longs travaux tu vas goûter le fruit (1)

(Le *Génie de l'homme*, ch. IV, p. 175)

(1) Cette « prosopopée » du 18^e siècle est prise mot pour mot d'un discours prononcé le 23 Septembre 1800, dans le Temple de Mars (église des Invalides) par Lucien Bonaparte, alors ministre de l'intérieur.

M. J. CHENIER

La Promenade

Ecrité en 1805, cette élégie est une protestation — la première — contre la tyrannie naissante. Elle ne manque pas de grandeur.

Saint Cloud, je t'aperçois ; j'ai vu loin de tes rives
S'enfuir sous tes roseaux tes naïades plaintives :
J'imite leur exemple, et je fuis devant toi :
L'air de la servitude est trop pesant pour moi.
A mes yeux éblouis vainement tu présentes,
De tes bois toujours verts les masses imposantes,
Tes jardins prolongés qui bordent tes côteaux,
Et qui semblent de loin suspendus sur les eaux :
Désormais je n'y vois que la toge avilie
Sous la main du guerrier qu'admira l'Italie :
Des champêtres plaisirs tu n'es plus le séjour ;
Ah ! de la liberté tu vis le dernier jour.
Dix ans d'efforts pour elle ont produit l'esclavage :
Un Corse a des Français dévoré l'héritage.
Elite des héros au combat moissonnés,
Martyrs avec la gloire à l'échafaud traînés,
Vous tombiez satisfaits dans une autre espérance :
Trop de sang, trop de pleurs ont inondé la France :
De ces pleurs, de ce sang, un homme est héritier,
Aujourd'hui dans un homme un peuple est tout entier.
Tel est le fruit amer des discordes civiles.
Mais les fers ont-il pu trouver des mains serviles ?
Les Français de leurs droits ne sont-ils plus jaloux ?
Cet homme a-t-il pensé que vainqueur avec tous,
Il pourrait avec tous envahir leur puissance ?
Déserteur de l'Egypte, a-t-il conquis la France ?

Jeune imprudent, arrête. Où donc est l'ennemi ?
 Si dans l'art des tyrans tu n'es pas affermi...
 Vains cris ! plus de sénat, la république expire,
 Sous un nouveau Cromwel naît un nouvel empire.
 Hélas ! le malheureux sur ce bord enchanté
 Ensevelit sa gloire avec la liberté...

...
 ...Jeune encore, j'ai trop longtemps vécu ;
 L'espérance lointaine et les vastes pensées
 Embellissaient mes nuits tranquillement bercées,
 A mon esprit déçu, facile à prévenir,
 Des mensonges rians coloraient l'avenir,
 Flatteuse illusion ! tu m'es bientôt ravie,
 Vous m'avez délaissé, doux rêves de la vie :
 Plaisirs, gloire, bonheur, patrie et liberté,
 Vous fuyez loin d'un cœur vide et désenchanté.
 Les travaux, les chagrins ont doublé mes années ;
 Ma vie est sans couleur, et mes pâles journées
 M'offrent de longs ennuis l'enchaînement certain,
 Lugubres comme un soir qui n'eut pas de matin...

(Œuvres et œuvres posthumes de MARIE-JOSEPH CHÉNIER,
 Paris, Guillaume, 1824)

II. RHETORIQUEURS

A l'occasion du mariage de l'Empereur et de Marie-Louise, un grand nombre de cantates, odes, dithyrambes furent publiés dans les Hommages poétiques ou dans les Almanachs des Muses. En 1812 on les réunit chez Firmin Didot, en un volume in-8 sous le titre : l'Hymen et la Naissance (du Roi de Rome), ou Poésies en l'honneur de Leurs Majestés Impériales et Royales (1). La sincérité des poètes napoléoniens se marque à la fréquence, dans leurs écrits, de la figure de rhétorique appelée « interrogation ». Dans cinquante-cinq pour cent de ces odes, en effet, ils commencent par s'interroger avec respect sur ce qu'ils vont bien pouvoir dire. Impossible de pousser plus loin que les Napoléoniens les techniques de l'inspiration forcée.

Quels flots religieux assiègent cette enceinte ?
Pour qui montent les vœux de la prière sainte ?

**

Où court ce peuple immense ?
Quels cris joyeux... etc...

**

Quel bruit a fait frémir la terre ?

**

Quel mortel embrasé d'un fureur divine ?

**

Quel pouvoir ravissant, quel sublime délire
Remplit mes sens émus ?

**

D'où naît cette joie enivrante
Dont les bruyants transports font retentir les airs ?

(1) Voir *Histoire de la Poésie française à l'époque Impériale*, par Bernard Jullien, Paris, 1844. T. I, p. 125.

Béranger, Millevoie, Baour-Lormian, Casimir Delavigne, Parceval et Viennet, ont ainsi inauguré leur carrière littéraire par le dithyrambe :

J'ai parlé, que Louise enfante
Et que Rome adore son roi (VIENNET)

*
**

Cieux répandez votre rosée,
Et que la terre enfante son sauveur (VIENNET)

*
**

Astre de paix, tu viens enfin d'éclore (TISSOT)

*
**

Le monstre d'Albion s'enveloppe de deuil
Et de son long sommeil encor tout irritée,
Rome antique ressuscitée,
Pour saluer son roi s'élance du cercueil.

... ..
Grâce au fameux vainqueur de l'Elbe et de Memphis,
La Victoire superbe, et dont il est l'idole,
S'assied encore au Capitole,
J'avais perdu mes dieux, il me donne son fils.
(*C'est Rome qui parle par la bouche de Soumet*)

III. LA GRACE ANTIQUE ET L'AIR DU 18^e SIECLE

FONTANES

Le buste de Vénus

*Les rigoristes blâmaient Fontanes, grand-maître de
l'Université, d'avoir placé dans son cabinet un buste de Vénus.*

Loin de nous, censeur hypocrite,
Qui blâmes nos ris ingénus :
En vain le scrupule s'irrite,
Dans ma retraite favorite
J'ai mis le buste de Vénus.

Je sais trop bien que la volage
M'a sans retour abandonné.
Il ne sied d'aimer qu'au bel âge :
Au triste honneur de vivre en sage
Mes cheveux blancs m'ont condamné.

Je vieillis ; mais est-on blâmable
D'égayer la fuite des ans ?
Vénus, sans toi rien n'est aimable ;
Viens de ta grâce inexprimable
Embellir même le bon sens.

L'illusion enchanteresse
M'égare encor dans tes bosquets ;
Pourquoi rougir de mon ivresse ?
Jadis les sages de la Grèce
T'ont fait asseoir à leurs banquets.

Aux graves modes de ma lyre
Mêle des sons moins sérieux :
Phébus chante et le ciel admire !
Mais si tu daignes lui sourire
Il s'attendrit et chante mieux :

Inspire moi ces vers qu'on aime,
Qui tels que toi plaisent toujours :
Répands-y le charme suprême
Et des plaisirs et des maux même
Que je t'ai dûs dans mes beaux jours.

Ainsi, quand d'une fleur nouvelle
Vers le soir l'éclat s'est flétri,
Les airs parfumés autour d'elle
Indiquent la place fidèle
Où le matin elle a fleuri.

(*Œuvres*, T. I, p. 145).

IV. MATERIALISME ET ANTICLERICALISME

NEPOMUCENE LEMERCIER

Monologue de Coré

Ainsi veille Coré, dont l'œil plein de terreur
Veut pénétrer du sort l'impénétrable horreur.
Ces mots sortent enfin de sa bouche rebelle :
« Devant son Jéhovah Moïse en vain m'appelle,
Et demain l'un de nous sous la pierre endormi
Ne méditera plus la mort d'un ennemi.
Si j'ose à ses autels refuser ma présence,
Bientôt on se rira de son Dieu sans puissance :
Je ne puis en aveugle et croire et révéler
Ce Dieu partout absent qu'on veut partout montrer,
Et qui partout de l'homme appuyant l'imposture
Détrône le hasard, maître de la nature.
Plus je cherche à le voir, plus je vois qu'il n'est pas :
Ce fantôme changeant qui fuit devant mes pas
N'est rien si mon esprit ne lui prête une image.
Et lorsqu'il m'apparaît, ce n'est que mon ouvrage.
Quel trouble ! Quel néant ! suis-je mon propre auteur ?
Ma faible vie atteste un puissant créateur !
Eh ! qu'importe aux effets cette cause éternelle ?
Tranquille et séparé de la race mortelle,
Il ne doit s'émouvoir ni du mal ni du bien ;
S'il est tout par lui seul, pour lui je ne suis rien.
L'homme, atome plaintif, apparaît et s'efface,
Comme un flot qui soudain brille, murmure et passe.
Son âme que des sens produisent les accords
Naît et croît et vieillit et meurt avec le corps :
Qu'un choc subit le tue, elle en est foudroyée ;

Elle flotte sans lois quand le vin l'a noyée ;
Ce n'est qu'un pur instinct que ma noble raison »...

.. .. .

« Le plus noir des démons forma cette nature
Dont tout ce qu'elle anime est la triste pâture ;
Qui sous les eaux, les feux, les frimas et les vents,
Et souffre et se dévore en ses êtres vivants ;
Qu'alimente la mort, qui détruit pour produire,
Qui n'enfante toujours que pour toujours détruire,
Et fit de l'univers, cercle inondé de pleurs,
Un lamentable écho d'éternelles douleurs.
Eh bien ! n'entends-tu pas braver tes anathèmes ?
Viens démentir, confondre et punir nos blasphèmes,
Douteuse vérité ! brille en lettre de feu !
Romps tes voiles, parais, tonne, terrible Dieu !
Tout est sourd, Dieu, la nuit, le ciel reste en silence,
Car Dieu n'est qu'un vain nom, la sagesse est démente.
L'aveugle sort fait l'homme ou juste ou criminel ;
Ce monde est le jouet d'un désordre éternel ».

(*Moïse*, ch. IV, début. Ce poème fut composé avant 1812 (date où parut l'*Atlantide*). Les circonstances empêchèrent Lemer cier de le publier avant 1823 : voir préface de *Moïse*, p. 2).

Sainte Geneviève

La Mérovéide, composée avant 1815 parut chez F. Didot en 1818. Mérovée, uni à Théodoric et Aétius, met en déroute l'armée d'Attila dans les plaines Catalauniques.

Le poète explique le patriotisme de Sainte-Genève par une suite d'hallucinations provoquées par le jeûne...

L'inspireur de cette fille
Ombrage d'un voile pieux
Le tempérament qui pétille
En son teint vif, en ses beaux yeux.
L'intérêt qui gouverne en maître
Le feu de ses sens trop déçus,
Veut que leurs désirs ne soient sus
Que des anges ou que d'un prêtre.

Le Jeûne abat par sa rigueur
Les contours de sa chair rebelle,
Autant se refroidit son cœur,
Autant s'enflamme sa cervelle.
En ses chastes dévotions
Elle acquiert le don des miracles,
Et de Germain tous les oracles
Sont remplis par ses visions.

(*La Méroveide*, ch. VIII).

Matérialisme non dialectique

Attila entreprend un voyage dans les enfers pour voir s'il est vrai qu'il y a des lieux où les scélérats soient punis après leur mort. N'en trouvant pas, il revient en ce monde plus matérialiste que jamais et s'endurcit dans le crime d'après les conseils que lui donne sa mère.

Morocéphale alors rassure
Son fils qu'elle enhardit au mal
« Tu vois qu'il n'est dans la nature
Que feu, vent, eau, terre et métal.
Tout est matière qui s'attire
Et qui se repousse au hasard ;
Et tout ce qui meurt est la part
D'un nouvel être qui respire.

« Les animaux organisés
Se rendant à la masse inerte,
Renaissant métamorphosés,
Se transforment sans nulle perte.
Des corps qu'elle vient enflammer
La vie est à peine chassée,
Qu'aux plantes, aux vers dispersée,
Elle sert à les animer.

Ne crains pas qu'aucun Dieu te damne,
Sois, si tu veux, sans nul remords,
Méchant, fourbe, impie et profane,
Les morts sont en paix et bien morts.
Les mânes n'ont leurs domiciles
Que dans les cerveaux vaporeux ;
Toi, politique songe-creux,
Laisse un tel rêve aux imbéciles ».

JEAN VIENNET

La Philippide de Jean Viennet, publiée en 1823 fut commencée en 1803 et achevée avant la Restauration. A l'anticléricalisme hérité du XVIII^e siècle, Viennet joint ici ses vieilles rancunes d'Occitan contre Saint Dominique, l'Inquisition et Simon de Montfort.

L'Evêque Folquet

Le poète imagine que l' « abbé » Folquet (Folquet de Marseille, l'ancien troubadour devenu évêque de Toulouse) vient proclamer chez Trencavel, vicomte de Béziers, la sentence du pape qui condamne les Albigeois :

D'un air béat il marche à la poterne :
Deux estafiers l'accueillent poliment,
Et dans la salle il entre gravement ;
Mais à l'aspect de son visage terne,
De son camail, de son crâne tondu,
Les troubadours dont il est reconnu
Sont tous saisis du rire inextinguible
Dont on prétend que résonnaient les cieux,
Quand de Vénus l'époux gauche et risible
Servait à boire à la table des Dieux.
« C'est toi, Folquet ! c'est toi ! quelle folie !
Crie en riant le joyeux Montaudon.
Toi sous le froc ! toi, chef d'une abbaye !
Le diable un jour prendra le capuchon.
Jamais vaurien sur la machine ronde
N'a comme lui fait la vie et l'amour :
Je l'ai connu bateleur, troubadour :
De ses méfaits il a sali le monde :
Enfant prodigue, il a tout dépensé :

Tout son domaine est devenu la proie
Des tripotiers et des filles de joie :
De leur état les Génois l'on chassé :
Des Marseillais le généreux vicomte
L'a recueilli dans la boue et la honte,
Et pour payer cet accueil libéral
Il courtisa la femme de Béral,
Et ne pouvant la souiller de sa flamme,
Il emporta les bijoux de la dame ».
« C'en est assez, interrompt Trencavel,
Je sais très bien qu'il mérita la corde ;
Mais le remords absout le criminel,
A tout pécheur Dieu fait miséricorde ».
« Lui, s'amender, réplique Mirabel,
En mauvais lieu s'est marié l'infâme ;
Et dans un cloître il héberge sa femme ».
« Dans sa retraite elle vit saintement,
Répond Inès, la grâce l'a touchée ».
« Bah ! dit Roger, c'est un vil garnement,
Depuis un mois sa femme est accouchée ».
A cet aveu, riant comme des fous,
Contre Folquet ils éclatèrent tous ;
Mais le roi Pierre ordonna le silence...

(Viennet, Philippide, ch. VIII, T. I, p. 184).

V. DU DIDACTIQUE A L'« UTILE »

*LOUIS DE FONTANES**Sites de France*

Eh bien ! fuyez Paris ; la France est devant vous :
Est-il un sol plus riche ? est-il un ciel plus doux ?
Sans cesse en parcourant ces plaines fortunées
Des Alpes aux deux mers, du Rhin aux Pyrénées,
Vous changez de terrain, de climats, de saisons :
La Neustrie a pour vous étendu ses gazons ;
De la riche Angleterre opulente rivale
J'aime des Andelys la rive pastorale ;
Longtemps ma muse heureuse habita dans son sein.
Là Corneille a vécu, là naquit Le Poussin.
Voulez-vous d'autres bords ? Les cieux d'Occitanie
Vous rendront le soleil de la belle Ausonie.
Qui n'admira la Loire en son cours enchanté ?
Même dans ma patrie il est quelque beauté :
Ce brave La Trémouille y reçut la naissance ;
Là règne encor l'amour, l'honneur et la vaillance :
Et toi qui fus témoin de mes premiers accords,
Je dois un souvenir aux nymphes de tes bords,
O Sèvre, o fleuve heureux ! je suis né sur ta rive...

(*La Maison Rustique*, p. 192).

VINCENT CAMPENON

La protection des fruits

Que sur vos fruits la livide chenille
 N'ose jamais promener son venin :
 Au berceau même attaquez sa famille :
 Et dans l'hiver, quand l'arbre dépouillé
 Ne donne encor qu'une froide ramée,
 Au pied du tronc que la paille allumée
 Jusqu'au sommet par l'insecte souillé
 Monte et s'élève en épaisse fumée,
 L'insecte impur en pelotons nombreux
 S'entasse, roule, et tout noirci de feux
 Tombe à travers la vapeur enflammée.
 Le moineau seul à vos fruits les plus doux
 Impunément peut déclarer la guerre.
 Il rit du piège, et d'une aile légère
 Fuit en bravant votre impuissant courroux.
 Il est pourtant une ruse en usage,
 Qui loin des fruits, dans leur maturité,
 Chasse parfois ce voleur effronté :
 Eprouvez-la : qu'au travers du feuillage
 Un long fantôme habillé de lambeaux
 Lève la tête, et du sein des rameaux,
 De vos vergers sentinelle assidue,
 Tout à l'entour semble porter la vue.
 Trompé d'abord par ce faux surveillant
 L'oiseau s'abstient d'un larcin difficile.

.. .. .
 Tous ces voleurs qui se nuisent entre eux
 Dans le verger font un faible dommage :
 Pomone encore survit à leur outrage ;
 N'y portez point un œil trop rigoureux.
 Ces fruits charmants, ces rainettes dorées,
 Ces apïs frais et mille autres, couverts

De tissus d'or ou de robes pourprées,
Viendront peut-être au milieu des hivers
De leur présence égayer vos desserts.
Qu'ils soient cueillis par une main prudente :
Et si le ver ou la limace errante
De leur fraîcheur n'ont point souillé l'éclat,
Près de la salle au repas consacrée
Réservez-leur un abri délicat ;
Là sur la mousse en tapis préparée
Que chaque fruit dans sa case rangé
Loin de tout vent ne reçoive qu'à peine
Un faible jour avec art ménagé...

(*La Maison des Champs*, pp. 39-40).

Fleurs artificielles

Oui, loin des champs il est une autre Flore
Que l'art fait naître et que Paris adore :
Vous ne verrez dans ses temples trompeurs
Que feston sec, que guirlande inodore,
Là quand l'hiver nous livre à ses rigueurs,
Un faux printemps se reproduit sans cesse,
Et sous les doigts de la jeune prêtresse,
Qui par son art ose imiter les fleurs,
Le lin docile en pétale se plisse,
Se frise en feuille ou se creuse en calice.
Sur ces bouquets méconnus des zéphirs
Un pinceau sûr adroitement dépose
L'or du genêt, le carmin de la rose,
Ou de l'iris nuance les saphirs.
Puis on les voit dans nos folles orgies,
Au sein des bals, loin des feux du soleil,
S'épanouir aux rayons des bougies :
L'art applaudit à leur éclat vermeil ;
Mais sur ces fleurs, enfants d'une autre Flore,
Je cherche en vain les pleurs d'une autre aurore.

(*La Maison des Champs*, p. 62).

CHARLES LALANNE

Néo-Réalisme

La poule, j'en conviens, parfois dénaturée,
Du devoir maternel rompt la chaîne sacrée,
Et coquette asservie à ses goûts libertins
Délaisse ses petits devenus orphelins.
Qui donc protégera leur jeunesse isolée ?
Saisis alors, saisis parmi la troupe ailée,
Ce froid célibataire inhabile au plaisir,
Du luxe de ta table infortuné martyr ;
Que son sein se prêtant aux fils de l'infidèle
Se plume sous ta main pieusement cruelle ;
Et que pour leur salut (supplice tout nouveau)
L'ortie aux dards brûlants ensanglante sa peau ;
Impatient du mal dont l'ardeur le dévore,
Il les reçoit, les chasse et les reçoit encore,
Leurs retours si fréquents ont amorti ses feux ;
Sa souffrance s'apaise, et leur duvet moelleux,
Remède salulaire au tourment qu'il endure,
De l'ortie adoucît la cuisante piquûre.
L'animal soulagé devient reconnaissant,
O merveille ! pour prix du calme qu'il ressent,
Il guide sous tes yeux, il couve de son aile
Ses bienfaiteurs chéris, sa famille nouvelle,
Et même, s'il le faut, courageux défenseur,
Les disputant au bec de l'oiseau ravisseur,
Il retrouve, malgré sa tragique disgrâce,
Quelque étincelle encor de sa première audace.
Mais bientôt oubliant qu'il fut jadis époux,
Du sexe qu'il remplace il prend ce ton si doux,
Cet accent maternel, ce touchant caractère ;
Avec grâce il remplit son nouveau ministère,
S'evertue à glousser, effémine sa voix.

(Les Oiseaux de la Ferme, p. 8).

VI. LE ROMANTISME ÉTOUFFÉ

JOSEPH MICHAUD

Royaliste, traqué par la Révolution, il ne revint à Paris qu'après le 18 Brumaire. Il paya son tribut au gouvernement de Bonaparte, mais resta toujours attaché de cœur aux Bourbons.

Nuages

Mais à ce luxe vain, oh ! combien je préfère
Cette pompe du soir dont brille l'atmosphère,
Ces nuages légers l'un sur l'autre entassés,
Et sur l'aile des vents mollement balancés.
L'imagination leur prête mille formes :
Tantôt c'est un géant qui de ses bras énormes
Couvre le vaste olympe ; et tantôt c'est un dieu
Qui traverse l'Ether sur un trône de feu,
Là je vois des forêts dans le ciel suspendues,
Des palais rayonnants sous des voûtes de nues ;
Plus loin mille guerriers se heurtant dans les airs
De leurs glaives d'azur font jaillir des éclairs.

(Le printemps d'un proscrit, ch. III, p. 116).

Le « Thème des nuages » apparaît à la fin du XVIII^e siècle, mais sera surtout exploité par le premier Romantisme. Cf. : Victor Hugo, qui avait, sans aucun doute, lu Michaud :

Oh ! regardez le ciel ! cent nuages mouvants
Amoncelés là-haut sous le souffle des vents,
Groupent leurs formes inconnues ;
Sous leurs flots par moments flamboie un pâle éclair,
Comme si tout à coup quelque géant de l'air
Tirait son glaive dans les nues.

(Les Feuilles d'Automne, I et IV).

BAOUR-LORMIAN

Par la musique et le ton de ses poèmes, Baour-Lormian a influencé les Romantiques, qui ne connurent guère Ossian que par la traduction en vers qu'il en avait donné dès 1801. Cf. : A. de Musset : « Douce étoile du soir, messagère lointaine... ».

Douce étoile du soir...

Compagne de la nuit, étoile radieuse,
Qui sur l'azur du firmament,
Imprimes de tes pas la trace lumineuse,
Astre paisible, en ce moment
Que regardes-tu dans la plaine ?
L'aquilon est muet, la cascade lointaine
Ne murmure que faiblement ;
Les insectes du soir font retentir à peine
Un triste et sourd bourdonnement.
Au bord de l'horizon tes clartés s'obscurcissent :
Tu descends dans le sein de l'océan fougoux ;
Les flots bruyants se réjouissent,
Et baignent l'or de tes cheveux.
Mais ton dernier rayon a lui sur la bruyère :
Astre charmant, adieu ! que mon génie éteint
Se ranime et succède à ta vive lumière.
Je le sens qui renaît dans sa force première,
Et des coups du malheur lui seul n'est pas atteint.
Je vois à sa clarté se rassembler encore
Les nobles compagnons de mes jeunes travaux ;
Sur le Mora qu'éclaire un pâle météore,
Fingal brille entouré des bardes mes rivaux.
Aux accents de ma voix s'empressent de se rendre
L'harmonieux Rino, le belliqueux Ullin,
Et le sombre Carril, et le brûlant Alpin,
Et Mimona si plaintive et si tendre.
O mes amis ! que vos traits sont changés,

Depuis ces jours de bonheur et de gloire.
Où Selma nous voyait dans ses murs ombragés
De la harpe et du chant disputer la victoire ;
Pareils aux zéphyr du vallon
Qui caressent une onde pure,
Et viennent tour à tour, avec un doux murmure,
Agiter le naissant gazon.

(*Chants galliques*, XVII, p. 113).

LEMERCIER

O soldats de l'An deux !

Terrible et devancé de l'arme de Bayonne
Dans les rangs ennemis que la Parque moissonne,
Mars guide un char traîné par des lions français.
Ah ! que de longs périls achètent les succès.
Souvent dix jours levés sur la même contrée
D'une seule bataille éclairaient la durée.
Et des monts de Pyrène aux bords liguriens,
Des campagnes du Belge aux monts helvétiques,
Une armée, étendant ses bras à deux armées,
De leur chaîne ceignait nos frontières fermées.
Dirai-je l'union de tous leurs chocs divers ?
Le Batave trahi par le dieu des hivers,
Qui durcissant les eaux de ses souffles perfides,
Affermissait nos pas sur les routes liquides ?
Tant de faits inouïs, prodiges de nos jours ?
Le Rhin épouvanté nous livrant tout son cours ?
La Moselle illustrée et la Sambre et la Meuse
Nommant avec orgueil leur légion fameuse ?
Et ce réparateur savant et respecté
Dont brille en tous les rangs la modeste fierté,
Qui de l'affront d'Hochstett a su venger la France !
Ces nageurs, nus, armés, sur le Danube immense ?
Et tant d'habiles chefs eux-mêmes se créant ?
Et ma chère patrie et son peuple géant...

(*Alexandre*, p. 286).

PHILIBERT MASSON

La féodalité

Sur un rocher désert, la terreur de ce bord,
Un noir château suspend ses tourelles antiques :
Une chaîne triplée en barre les portiques,
Et des gouffres sans fond en défendent l'abord.
Un monstre furieux est maître de ce fort :
Centaure à double forme, et d'un aspect terrible ;
Sur son corps de cheval il porte un buste humain ;
Son front est sous l'acier, son cœur est sous l'airain,
Et ses bras sont de fer ; orgueilleux, inflexible,
Oppresseurs du berger, tyran du laboureur,
Dans des vases dorés il buvait leur sueur,
Et riait de leurs maux dans son ivresse horrible ;
Ignorant et barbare, il se fait un honneur
D'enchaîner, d'immoler l'humanité qu'il brave,
Et se donne un tyran pour avoir un esclave ;
Contre lui de ces lieux le peuple enfin ligué,
Dans cet affreux manoir le tenait relégué
Et le laissait en proie à sa rage coupable ;
Mais ses longs hurlements, et le bruit de ses fers,
En menaçant encore, effrayaient ces déserts.
Du haut de son donjon ce monstre épouvantable
Jette à l'aspect de Charle (2) un cri plus formidable :
Vils esclaves, tremblez ! le voici, mon vengeur !
L'Helvétie indignée a frémi de terreur,
Mais le fier Bourguignon en triomphe s'approche :
Sa main brise la chaîne, il entre dans le fort,
Et le monstre affranchi s'élance de sa roche.
Quel es-tu ? lui dit Charle, ici quel est ton sort ?
Il répond à genoux, et lui rendant hommage,
O mon maître ! je suis la féodalité :

(2) Charles le Téméraire, qui vient opprimer la liberté des Suisses.

Ces bergers sont mes serfs, ces champs, mon apanage ;
Mais dès les jours de Tell, l'affreuse liberté
Osa me reléguer sur ce rocher sauvage ;
Héros que j'attendais, rends-moi mon héritage,
Et ce bienfait, garant de ma fidélité,
Va de tes chevaliers enflammer le courage.
En parlant au tyran, il rampe à son côté ;
Tel un dogue avili par la captivité,
Sitôt que le chasseur vient délivrer sa chaîne,
Hurle, lèche ses pieds et sur ses pas se traîne (3).

(*Les Helvétiens*, I, p. 29) (3).

(3) « La classe (de langue et de littérature française de l'Institut) croit devoir faire remarquer come un défaut l'emploi des rimes croisées ; elle pense que cet artifice... est une innovation vicieuse dans l'épopée grave, en ce que, mettant dans les vers alexandrins trop de distance entre le double son des rimes qui se répondent, il trompe l'oreille et nuit à l'harmonie poétique, et surtout à la force et à la pompe du style » (Rapport de François de Neufchâteau, séance de l'institut du 5 Janvier 1800).

D'ARLINCOURT

La Caroléide commencée en 1806, et « composée dans les camps », ne fut publiée qu'en 1818.

Les dieux de la Scandinavie conspirent contre Charlemagne ; Freya veut le faire succomber aux charmes d'une jeune fille très mystérieuse et déjà très romantique, nommée Ulnare. Voici le portrait de la jeune personne :

Ulnare

Jamais rien de si beau n'avait frappé sa vue :
Un voile blanc ornait le front de l'inconnue,
Et, sur ses cheveux noirs, bouclés et réunis,
Des guirlandes de chêne en rattachaient les plis.
Une ceinture d'or, légère, mais brillante,
Dessinait le contour de sa taille élégante ;
Plus doux que les parfums et les concerts des dieux,
Ses accents dans les airs s'exhalaient vers les cieux ;
Au gré des vents flottait sa tunique ondoyante :
Du lys de la vallée image éblouissante,
Colombe d'innocence, aurore de fraîcheur,
En prêtresse inspirée Ulnare ouvrait son cœur ;
Le feu des voluptés s'allumait sur ses traces :
Sa voix était l'amour, ses mouvements les grâces.

(La Caroleide, ch. II, p. 43).

DELILLE

Salut, clarté du jour !

Salut, clarté du jour, éternelle lumière !
Du ciel la fille aînée et la beauté première,
Peut-être du très-haut rayon co-éternel,
Si te nommer ainsi n'outrage pas le ciel.
Que dis-je ? Dieu t'unit à sa divine essence ;
Dieu même est la lumière, et sa toute puissance
Comme d'un pavillon s'environne de toi.
Eclatant tabernacle où réside ton roi,
Brillant écoulement de sa gloire immortelle,
Comme elle inaltérable, et féconde comme elle,
Ruisseau pur et sacré, qui, coulant à jamais,
En dérobant sa source, épanches ses bienfaits,
Salut ! Avant qu'un mot eût enfanté le monde
Eût arraché la terre aux abîmes de l'onde
Eût assis le soleil sur le trône des airs,
Et sur le vide immense eût conquis l'univers
Tu brillais de ses feux ; l'insensible matière
En recevant la vie a senti la lumière,
Et, comme un voile pur du ciel resplendissant,
Tu jetas la clarté sur ce monde naissant.
Trop longtemps retenu dans les gouffres funèbres,
J'ai de mes pas errants parcouru leurs ténèbres
De leur voûte brillante à leurs antres sans fonds
J'allai, j'interrogeai leurs abîmes profonds ;
Pour chanter le chaos, l'ombre qui l'enveloppe,
Je dédaignai le luth qui charma le Rhodope ;
Grâce aux Muses, du ciel descendu sans effroi,
J'ai plongé dans l'abîme et remonté vers toi :
Pour les faibles humains privilège si rare !
Enfin, je viens à toi de la nuit du Tartare :
Je viens revoir le ciel, revoir ce monde heureux,
Brillant de tes rayons, échauffé de tes feux.

Je sens déjà ta flamme aliment de la vie :
Mais hélas ! à mes yeux ta lumière est ravie.
En vain leur globe éteint, et roulant dans la nuit,
Cherche aux voûtes des cieux la clarté qui me fuit :
Tu ne visites plus ma débile prunelle.
Pourtant, des chants sacrés adorateur fidèle,
Ma muse, chère au ciel, anime encor ma voix :
J'erre encor sur ses pas sous la voûte des bois,
Au bord du clair ruisseau, sur la montagne altièrre
Que pour d'autres que moi vient dorer la lumière.

(Paradis perdu, de Milton, ch. III, début).

MADAME DUFRENOY

Douleur

C'en est donc fait ! tu m'as ravi ton cœur :
Une autre, hélas ! une autre a su te plaire.
Tu veux en vain ma cacher mon malheur :
Tes yeux m'ont dit ce que tu veux me taire.
Je les ai vus, non sans pâlir d'effroi,
Ces yeux charmants, pleins d'une ardeur fatale,
Les prodiguer à ma fière rivale
Tous ces regards qui n'étaient dûs qu'à moi.
J'ai vu ta main adroitement furtive,
Pour la presser, aller chercher sa main,
Et s'emparer, moins prudente que vive,
D'une des fleurs qui tombaient de son sein.
Toi qui sais bien qu'un rien de toi me touche,
Loin d'être ému de mon trouble mortel,
Devant mes yeux avec un jeu cruel,
Tu rapprochas cette fleur de ta bouche.
Que t'importait mon douloureux tourment ?
Dans les transports de ta flamme nouvelle,
De ma rivale occupée seulement,
Tu ne voyais et tu n'entendais qu'elle :
Je crus, grands Dieux ! espoir trop séducteur,
Reprendre alors mon cher et doux empire,
En redisant les vers que sur ma lyre
Je soupirai dans un jour de bonheur :
Mais de ces vers la tendre mélodie
Jusqu'à ton cœur ne pouvait parvenir ;
De mon repos l'orgueilleuse ennemie,
Le défendait contre mon souvenir.

(Elégies, livre III, 1).

VII. SOUVENIR DE L'EMPEREUR

PIERRE LEBRUN

Pierre Lebrun, né en 1785, ne doit pas être confondu avec Ecouchard-Lebrun, dit Lebrun-Pindare, ni avec le Prince Lebrun, autre écrivain de l'époque impériale.

« Etant encore élève de rhétorique au Prytanée français, il fut chargé de remplacer son professeur qui était tombé malade. Napoléon, visitant un jour le Prytanée, fut fort étonné de voir dans la chaire un professeur si jeune et portant encore l'uniforme des écoliers. Il demanda au jeune suppléant à quoi il se destinait : « A chanter votre gloire », répondit le jeune homme sans hésiter. »

(B. Jullien, *Hist. de la Poésie française à l'époque impériale*, T. I, p. 115).

Son poème lyrique sur la Mort de Napoléon paru à Paris, chez Bechet Ainé, en 1822, est extrêmement médiocre. Les vers suivants — que nous en extrayons — sont les seuls qui nous touchent, parce que le poète s'y souvient de sa jeunesse, et que le souvenir poétise tout. Le soleil de 1802 les illumine encore...

Souvenir

O jours de ma jeunesse ! o beaux et nobles jours !
 Que votre souvenir toujours
 A sur mon âme de puissance !
 A peine au sortir de l'enfance,
 J'ai vu sa gloire naître et commencer son cours :
 Les sons qui les premiers ont frappé mes oreilles,
 Furent le bruit de ses exploits ;
 J'entendais partout mille voix
 D'Arcole et de Lodi raconter les merveilles.
 Lui-même à ma pensée apparaissait alors
 Beau comme les héros dont elle était remplie,
 Brillant comme cette Italie
 Dont il avait conquis les bords.

Que de fois, o Saint-Cyr, dans ton doux Prytanée,
Lui-même a visité notre enfance étonnée !
Mes yeux autour de lui fixés incessamment
Ne pouvaient se lasser de leur étonnement.
Comme nous entourions de nos regards avides
Cet homme qui, si jeune encor,
S'était assis vainqueur au pied des Pyramides,
Et sous les palmiers du Thabor !

(Poème lyrique sur la mort de Napoléon).

Après quoi, c'est la légende qui commence. Le tyran devient le bienfaiteur du peuple. Sa gloire et ses malheurs se confondent avec ceux de la patrie...

Bien, dit-on, qu'il nous ait nui,
Le peuple encor le révère
Oui, le révère,
Parlez-nous de lui, grand'mère ;
Parlez-nous de lui.

— ...Il me dit : « Bonjour, ma chère,
Bonjour ma chère,
— Il vous a parlé, grand'mère !
Il vous a parlé !

— ...Il me dit : « Bonne espérance !
Je cours de tous ses malheurs
Sous Paris, venger la France...

(Béranger, 1828).

Comment ceux des Français qui avaient eu trente ans en 1810 n'auraient-ils pas pleuré en écoutant cette complainte ?

Présentation et commentaires de
RENÉ NELLI

LA VALLÉE

Debout, me voici sur une extrémité de la terre, à une extrémité de moi. Immobile, mon corps revêt brusquement sa forme la plus légère, la plus élancée. Rien d'étranger dans ces masses de roches et de neige, ces gouffres, ces déchirures, ces cris de lumière. Mais la révélation subite d'une part de moi-même aussi escarpée et détachée du temps que cette arête de glace.

Si loin que le regard s'étende, mille gestes bleus et noirs expriment le terrible attrait de la stérilité, du froid, du silence dans la compagnie des astres... Brusquement je respire l'altitude terrestre comme l'exemple d'un salut. Je n'ai pas le sentiment que ma présence transcende la masse énorme de matière qui me porte. Au contraire, j'éprouve celui d'une parenté vertigineuse de mes os avec les pierres, de ma chair avec ces distances impossibles à franchir, de mon souffle avec la violence du vent. Et reviennent en moi de vieilles pensées. J'attends. Je ne veux plus quitter ce petit espace intenable. Je m'engourdis. Je rêve à des choses vagues...

Mais voici la faim, la fatigue, le souci d'un visage inquiété par ma solitude sur ces hauteurs. Voici la dispersion entre la carcasse, les sentiments, les magnétismes mystérieux. Voici cet écartèlement qui m'a toujours révolté et désespéré par l'idée qu'il était le signe d'une déchéance essentielle ou d'un inachèvement. Faire face à cette splendeur, à ces glaciers, ce serait trouver des mots simples, donner à quelque parole sacrée un poids d'espace, une dimension d'éclair. J'en suis incapable. Etrange revanche du corps ! Mon sang, comme émulsionné par l'effort, m'occupe tout entier. Mes joues, mes doigts brûlent. Je croyais reconnaître mon âme. Jusqu'à mon esprit

qui se tait. Je ne peux que constater cette même vacance mentale, chaque fois ressentie devant le danger, la mort, l'amour, le passage des Dieux... Et comme toujours, je me dépote de ces surprenants témoignages organiques, de ces contraintes naturelles...

La montagne apprend que quitter les sommets commence par être aussi difficile que les atteindre. Il me faut retrouver le sentier pour avoir le loisir de réfléchir. La satisfaction de cette sécurité toute pédestre rabat les plumes de l'ange des hauteurs. Serait-il vrai qu'il faille toujours retourner à des refuges humains et que nous n'ayons de chance de franchir nos limites que dans la liberté des conduites habituelles ?

« La vie n'est qu'un jeu » me souffle le souvenir d'un ami. « On ne bâtit que sur la négativité » dit un autre, plus à la mode de ce temps. J'écarte ces deux consolations évasives. Je n'appelle pas « jeu » cette vie qui m'est imposée avec ses convenances explicites. Et pour supporter la négativité dans mon existence physique, familiale, sociale, il me faudrait pouvoir m'abolir devant une Révélation. Mais je recule devant l'alternative de la sainteté ou de la détérioration.

Reste de trouver un sens à cette vallée...

Elle est déjà dans l'ombre alors que les crêtes sont encore effleurées de pourpre. Elle n'a pas connu la splendeur du soleil couchant et ne connaîtra pas celle de l'aurore. Mais j'y pourrais vivre dans la nuit. En bas sont la chaleur, la nourriture, le sommeil, et demain le repos pour mes yeux des arbres et des fleurs. En bas sont la maison, la femme, et peut-être quelque nouvelle qui me touche. Là-haut, sur la roche et la neige, je n'avais ni nom, ni biens, ni projets. Je me sentais seulement une sorte de « flocon d'être », parcouru de rumeurs, de sensations physiques envahissantes, bientôt en exil.

« La vallée est ma patrie, avec ses vivants, ses morts, ses changements. Elle est le lieu du choix et de l'avenir. » Je me le dis rapidement, abstraitement, pour ne pas trop m'attendrir sur les premiers vergers, le premier carrefour, le vieux ou le nouveau chalet qui diffèrent et pourtant se ressemblent par les réponses qu'ils font aux besoins élémentaires. Sur la route, si lisse que le pas y est tout assuré et les yeux libres de braver les étoiles, je sens monter en moi une chaleur parente du feu des âtres et de la tiédeur des granges.

Tout me semble simple à ce niveau et ordonné à une efficacité louable. Je bois à la fontaine communale.

Je pourrai, dans quelques jours, me répéter ces mots au milieu de la capitale que j'habite. Comme ce village, son vrai sens est fondé sur des motifs d'approvisionnement et de sécurité. Revenu de quelque excursion intérieure comme aujourd'hui de la solitude des glaciers, il me faudra la comprendre, l'aimer, ce qui reviendra à m'aimer dans ma condition humaine.

Aimer ces besoins, ces règles, ces chemins, ces attentes et cette perpétuelle projection sur la minute, les mois qui viennent. Moi, mortel, implacablement condamné, pour manger, pour vivre, pour aimer, il me faudra me glisser à travers un réseau de nécessités et d'obligations que la dernière seconde de ma vie effacera d'un coup. Il me faudra sans penser à cette dernière seconde, aimer cette énorme distraction, ne pas la trouver absurde, ne pas m'effrayer et ne pas avoir plus la tentation du désespoir que je n'ai eu tout à l'heure celle du précipice. Il me faudra me conserver.

Pourquoi ?

Avant de franchir les quelques dizaines de mètres qui me séparent de cette porte passée laquelle je ne serai plus seul, j'interroge, dans cet arrêl de ma chair et avec cet étrange sourire d'imploration qu'elle semble toujours lui offrir, cet infini des cieux qui me fait ici seulement trembler de tendresse instinctive et du sentiment de sa proximité.

Non... Il ne me détruit pas de vide. Il me rend plus léger sur la terre. Son immensité ne fait qu'élargir la convenance de la vallée, me rendre sensible à la sécurité de mes limites. Que serait un royaume qui n'aurait pas de frontières ? J'imagine celles du mien avec la joie d'exister, de posséder mon existence tandis que je touche un arbre, que je touche ses basses branches de ma tête et que j'écoute le roulement du torrent. Derrière moi, l'heure sonne, des lumières s'allument, des rideaux se tirent sur des intimités nécessaires. Je sais où sont les gens et les choses. Je sais où se trouvent la table sur laquelle je mange et celle sur laquelle j'écris. Je sens clairement que rien n'est vrai pour moi que je ne puisse atteindre, que ce qui a un sens pour l'homme que je suis est à portée de main ou à portée de réflexion. Et que là sont le miracle et le vertige : être inséré dans un espace et une durée, être en rapports permanents avec eux, appuyer mes pieds sur le sol, mes dents sur le

pain, ma tête sur une épaule, rompre le silence d'un mot qui m'unit à ce que je ne touche pas : cette maison, ce rocher, cette étoile. Que je parle et me voilà dans mes dimensions vraies. Ces mots, ils sont aussi matière de souffle, de mémoire, matière mienne dans une incarnation de sons et de règles qui les associent. Avec eux, je marche, je m'accorde, je m'arrête, je passe outre, je retiens. Me voilà ferme et mouvant, décidé et possible à la fois. Mais tout cela : pas qui avance, main qui saisit, mots qui m'apportent ce que je sais du monde et me permettent d'en user, demeure dans des formes et un ensemble que je ne dépasse pas et que je n'ai parfois que l'exaltation d'agrandir. Etant, je suis la négation du Secret et de l'Etre, je ne suis pas davantage l'Etre que le nageur n'est la mer.

D'où il est bon que ma condition soit mortelle et que se résolve indéfiniment cette contradiction. Au sens de la vallée, la mort est Amour. Vous me le dites, mélèzes brisés, colchiques fugitifs... Mais vous aussi, champs et jardins des hommes, qui mourrez chaque saison pour eux. Ce qui importe, c'est le geste et la moisson, les outils rassemblés et maniés à portée de la terre, dans les mesures de nos bras et de nos regards. Ce qui importe, c'est d'être qualifié par ces mesures et de jouir de la conscience de notre étendue. De n'être pas n'importe quelle parcelle de l'Univers, stupéfiée d'infini comme ces roches stériles des hauteurs... quitte à revenir demain vers elles éprouver la chaleur de ma chair, la force de mon souffle, et la paix de cette âme montée de la vallée.

RENÉ MÉNARD.

PIERRE DELISLE

POÈMES

CHACUN

Ton corps pour être n'a désarmé que l'espace.

Rêve un peu

Au réveil des minéraux

A leur toute puissance anonyme

*Quand ils errent la nuit au carrefour du plus petit
village*

Pour entendre le cri d'un nourrisson

Et voler son nom.



Quand tu seras mort

Quel voyage accompliras-tu ?

*Non pas quand tu seras mort mais ce soir mais
toujours*

Quand l'immense rumeur se lève dans ta poitrine

Vers quelle chair mythique t'en vas-tu ?

Le secret de la pierre ou de l'eau ou du fer

Lequel est ta famille ton habit ta science

*Et le diamant sur lequel tourne le manège de tes
songes ?*



L'âme n'est en bois ni en or
On ne peut la scier la battre
Pour se chauffer pour faire
Un écu dont on achèterait la paix.

La voix fermée comme une lampe
La mère de la mémoire
Parle :

Je vous donne ma fille
Je vous donne la mémoire

Vous serez perdus
Vous serez absents

Aussi longtemps qu'elle habitera chez vous.

Les élégies qui veillent le trésor
Derrière la montagne
Les élégies prendront visage et manteau
Et viendront à travers les prairies tremblantes de
l'esprit.

Elles diront
Tu n'es plus notre ami
Mais celui qui regarde dans les grilles de fer
Le temps à la recherche du pardon.

Qu'est-ce que le poème ? L'angoisse de se sentir présent
dans la parole.
Le poète ? Celui qui parle à mi-voix de la mort
Avec mille détours
Utilisant tantôt la rose tantôt le vin
Et d'autres fois cette montagne de silence
Que le bûcheron mange avec le pain.

*Le poète a besoin d'un grand souci d'humilité
Les choses commencent avant lui dans le temps et vont
plus loin que lui
L'eau la pierre le jasmin.*

●

*Je n'ai pas honte d'avoir pris à pleines mains à pleins
bras le langage
Et de l'avoir frappé comme un âne rétif
Et de l'avoir prié le front dans l'herbe du fossé.*

*Il me traînait de nuit par ses landes disant C'est ici
criant Va plus vite Va plus loin
Il me jetait contre ses forteresses dont les murailles
m'arrachaient la peau*

Certains soirs

*A l'heure où des millions de feuilles racontent leur vie
à la lune*

Nous nous retrouvions face à face

Dans un mot

Apparenté à la mort par la plus vieille parenté.

Nous avons vécu là

Au centre des résonances effrayantes

La respiration appelait le tonnerre

Le claquement du sang

*Traversait un espace aussi vaste que le monde où les
affamés écoutent mûrir l'or.*

Port bord Ces mots

Nous furent des villes hautaines

Abandonnées

*Avec l'auberge dont le maître est allé chercher au bout
du monde la clé perdue*

Avec des jardins clos sur des fontaines de silence

Avec l'âge sacré des hommes endormi sous les arbres.

●

Chacun doit choisir

Le signe qui reviendra dans ses derniers soleils
L'apparence qu'il prendra pour entrer dans la mort.

Et toi

Quand les corbeaux de la mer mangeront ton corps
sur le sable

Quand les charançons de l'âge auront percé ta mémoire
la faisant pareille à une nuit d'été

Choisiras-tu comme moi de te réfugier dans un trait
de calcaire à la recherche du mur où il doit se poser

Choisiras-tu de devenir un rameau guettant la fenêtre
Choisiras-tu de devenir une hache errant dans la
montagne

Choisiras-tu le souterrain printemps des pourritures
fatales

Ou la page d'un livre que nous avons lue ensemble ?



Ce n'est pas en flairant l'odeur des rats dans le grenier

Ce n'est pas en suppliant la durée des automnes

Ce n'est pas en suivant les chemins du dedans

Qui vont du parfum de la fleur aux égouts des égouts
aux plus tendres créatures

Ce n'est pas en ouvrant dans le roc de la nuit

Des avenues qui joignent le bruit des mots à leur
signification

Ce n'est pas en étudiant la face des mots pour découvrir
les songes des premiers hommes

Que nous pouvons

Que nous arrivons à conférer l'éternité au monde.

Ce qui nous livre son éternité comme un gibier blessé,
qui saigne et qui halète

Et nous raconte dans sa langue que nous ne
comprenons qu'à demi

L'extase des forêts attendant le soleil au fond des vallées

*La gloire de l'eau montant chaque nuit en brouillards
vers les astres*

*La puissance d'un rocher gardant à travers les siècles
le texte écrit par le vent sur son front*

*C'est la chance c'est la folie que nous donnons
A la créature d'ombre qui erre dans le squelette humain
En criant sa certitude de la vie.*

Quand nous nous reconnaissons enfin mortels

Le monde se vêt d'une éternité docile

*Le monde opaque et dur faiblit et se métamorphose en
une société de signes et de mythes*

Qui obéissent à la parole

Et les raisons de mourir s'évanouissent.

LA MER ET LA MORT

*Ne crois pas que j'oublie cette marge du temps
Où plus proches de nous
Nous vivons délaissés.*

*Les élégies ferment les yeux
Et le temps passe.*

*Ne dis pas Les élégies sont de grands arbres dans la
mémoire des femmes
Tu n'en serais qu'à la première ébauche de l'amour
Tu vivrais comme
Les biches qui s'enfoncent dans les bois pour croire
au soleil.*

●

*Entends-moi
Il y a notre enfance
Il y a la mort
D'âge en âge elle a bâti sa demeure en nous
Elle a nourri le langage et les songes
Elle est devenue notre essence
Et par nous l'essence même des choses
Et la déraison fameuse qui a fait surgir l'âme.*

*Il y a ton corps
Ne comprends-tu pas
Que l'aimant pour ses courbes de fable
Par ses vallées où la nuit veille la nuit
Je le vois par la fable de la nuit
Irrévocablement voué à lui-même.*

●

*Tu n'es plus ici l'enjeu de rien
Tu n'es plus l'amante de personne
Tes jambes ne sont plus les oies sauvages qui volaient
dans mon ciel.*

*Ton corps se retrouve le prince d'un pays enfantin
Je dénoue et noue sans fin ce pays
Pour le soumettre aux lois de l'imagination
A la pierre au fleuve au silence des bois
Pour qu'il devienne pareil aux pays de la terre
Pour qu'il cesse un moment d'être un pays chimérique
Et que le grand désir de tous les hommes
Se pose sur toi comme un oiseau
Et qu'alors tu m'appartiennes.*

●

*Quand je parle de toi j'attache ton corps à la saison
profonde de l'art et de la poésie
A la saison où il n'y a pas d'absence.*

*Je peux ne plus t'aimer.
Parmi tous les hommes
Il y aura un homme qui t'aimera
Il y aura demain au fond de sa poitrine
Une inflexion un mot une phrase
Qui te donneront à l'amour
Qui te rendront tes épaules
Quand les fruits incendiés de tes arbres
Rouleront malgré nous dans la mer.*

●

*Les coquillages énormes de la mort
Bougeront
Dans cette mer.*

Je ne t'ai proposé que la mer.

*C'est une façon que j'ai de t'aimer et de te protéger
Une façon de te maintenir dans la vie
Assise au milieu des jardins les mains croisées sur tes
genoux
Quand tu n'y seras plus
Une façon sournoise et triste d'éviter le projet de ta
mort
De l'égarer dans la discussion éternelle du langage avec
soi-même
De faire hésiter tes yeux de marchande de fleurs
Ton ventre de reine régnante
De les arrêter entre la mer et la mort
Qui nous contemplent qui nous attendent
Qui durent et dureront longtemps
L'une à l'autre liée par le même abord la même masse
d'air suspendue dans l'air la même gène flexion
devant le silence.*

LES HISTOIRES

Il y a des armées dont les généraux sont en nous

Il y a le général Lie.

*Quand j'étais enfant je ne savais pas que Lie pouvait
être aussi un général en Chine*

Je ne croyais pas aux chienneries du langage

*Je voyais Lie à travers la voix et les cheveux d'une
jeune fille*

Jolie

Ancolie

Mélancolie.

Ton corps sera un jour une famille de souvenirs

Au chaud dans tes habits.

J'aurais voulu

Que mon prénom revienne alors au plus lointain cousin

A ce cousin de la montagne

*Qui apporte un bouquet de houx les dimanches
d'octobre*

Et qui récite une poésie à la fin des veillées.

J'aurais voulu vivre dans cette famille

Par la fêlure étrange qui traversait ma voix

Quand j'étais étendu près de toi

Et que ma jeunesse au fond de la mémoire universelle

Rêvait à moi.

*Les grands animaux du soleil
Comme dans des granges
S'enfoncent pour la nuit dans les mots qui les nomment
Le monde alors devient une affaire de cœur
Et le temps un rosier sauvage.*

●

*J'entends grandir l'inexorable rosier
D'où tombent des fontaines de plomb
Connais-tu connais-tu au milieu des prairies
Le cimetière d'or où se pressent les roses
L'homme et la pierre ont là de pareilles tristesses.*

●

*Il n'entre qu'un seul jour à la fois dans tes bras
Mais contre la prison fameuse
Ton rire est l'arme la plus juste
Demain j'entreprendrai
L'élevage patient de la mélancolie.*

●

*C'est un chemin de sable et d'ombre qui tiendra
Mieux que la muraille de Chine
Nous y avons passé ensemble
Quand le prenait le vent des fables
Et que nous écoutions
A travers les forêts de pourpre
Ta voix toucher l'éternité.*

●

*Ces histoires ne finiront-elles pas ?
Longtemps nous avons erré du côté de la perte
Il y a eu le blé et la vigne le chaud et le froid
Il y a eu la paix et la guerre les guerres incessantes
de l'envie et du besoin*

*Il y a eu la mort qui paraissait les matins d'hiver sur la
neige d'un horizon et qui se mettait à voler parmi
les corneilles pour emplir non pas le ciel mais la
pensée et le langage*

Il y a eu la pâquerette et le liseron.

*Et maintenant l'éternité
S'asseoit près de nous pour une veillée sans fin
Et dans ses doigts l'une après l'autre patiemment ouvre
nos pensées nos actions nos paroles comme une
récolte de fèves*

Les ouvre toutes

*Et dans toutes nous montre qu'il n'y a rien sinon le
dessein de ne pas mourir*

Et les lents calculs les maladroites déductions

*Qu'il n'y a rien sinon une vieille trame avec dessus en
un pointillé à peu près invisible*

*La figure et le mystère de ce que nous avons le plus
aimé au monde*

*Le schéma d'une chose ou d'un élément en quoi nous
avons totale confiance*

*En quoi nous trouvons refuge puis illumination puis
transmutation*

*En quoi et par quoi nous serons collés à la muraille des
galeries du destin*

Où à jamais plus rien ne bouge.

PIERRE DELISLE.

LE CHANT DES PINS

Dans les touffes d'aiguilles, sans cesse bousculées par le vent au-dessus du promontoire, bouillonne le soleil vert, le soleil de l'espoir.

Le vaste remuement sur place de la pinède, qui met l'azur du ciel en fuite, répond à l'immense fuite des écumes blanches sur la mer et des îles à la dérive.

Mais l'arbre reste là, dans son éternité de racines.

Un seul arbre qui s'agite et je reconnais le monde entier, toute ma vie, mes découvertes, mon amour et mes raisons, ma patrie.

Ma patrie est dans la lumière du pin, dans la senteur de sa résine échauffée, dans l'infinie précipitation de sa limaille crissante vers son aimant, le soleil.

Ce pin maritime où mon regard s'attache, cet arbre unique entre les arbres est à lui seul la forêt, l'univers, le firmament rempli d'étoiles, la terre couverte d'hommes. Il est à lui seul la délivrance, immédiate ou successive, pareille à des lâchers d'oiseaux, des images des pays où j'ai vécu, des rives, des campagnes, des villes que mon cœur a aimées.

Voici la Grèce et la Sicile, l'Espagne et la Provence ; de Tanger aux Syrtes, voici l'Afrique, et les trésors d'Alger.

Toute la Méditerranée frissonne dans les ramures d'une seule pinède.

Toute l'Europe flambe aussi dans la clarté des pins, et tous les pays encore qui sont au delà de mes colonnes d'Hercule.

Sur la houle des branchages ballotent les navires qui m'ont porté jusqu'aux fjords de givre, jusqu'aux archipels scandinaves, et les vaisseaux fantômes qui m'ont porté en songe jusqu'à l'Océanie que je ne

connais pas, jusqu'à la Chine que je ne connais pas, jusqu'aux fleuves de l'Inde et à ces bouts du monde incroyables que je ne connaîtrai pas.

Et les harpes des pins chantent que la terre est belle.

Oh ! Que la terre est partout belle, pour être aimée, pour que toujours des yeux s'ouvrent neufs sur son visage, pour que l'homme innocent la salue et jouisse d'elle.

La terre est belle jusqu'aux déserts, dans les solitudes du feu et dans la glace invivable ; belle jusque dans ses inimitiés, ses refus et ses révoltes qui promettent que sa beauté sauvage deviendra un jour une belle humanisée.

Elle est belle comme est belle la paix.

Elle est belle parce qu'elle nous dit : paix.

La voix des pins dans le vent soleilleux chante : « Hommes, soyez en paix ! ».

La voix des pins porte d'un bout du monde à l'autre bout. Ses ondes circulent et reviennent ; et je les reconnais, telles qu'elles m'ont bercé dans tous mes âges ; je les reconnais dans mon âge qui décline, quand déjà je ne saurais plus me nourrir d'illusions. Car j'ai connu les guerres et leurs morts, et mes morts ; les pays assassinés, et mon pays ; les peuples révoltés, et mon peuple, jusqu'au désespoir homicide. Même dans la pinède ensoleillée, la suie des écorces que l'incendie lécha me reste aux mains comme le sang des torturés.

Mais la voix des pins chante toujours.

Et je la reconnais, toujours modulant avec la même vivacité, la même ténacité.

Et voici ! Les voix des enfants qui jouent dans la pinède se mêlent au concert métallique des branches et des pignes crépitantes. Les enfants sont devenus eux-mêmes le riant soleil vert de l'arbre qui chante un seul mot éternel.

Et je sais que si l'arbre doit mourir, si l'homme doit mourir, si le langage lui-même doit mourir, la seule parole de l'expiration finale ne peut plus être que le maître mot éternel de l'univers : paix.

GABRIEL AUDISIO.

(6 Décembre 1954)

TOURSKY

LE POING DU JOUR

*A bout portant, la rue
tire ses derniers phares ;
tu reçois au visage
le poing glacé du jour.*

*Les tôles se relèvent
sur le pain et le lait.
L'opéra des familles
commence par la faim.*

*Sinistres à peu-près...
Les mots sont à vomir,
ce matin : une vie
qui se fait la grimace.*



*Le premier canon coule
sa virile fraîcheur
dans ta gorge. Tu craches
les restes du sommeil.*

*Au nom de la jointure
dont le bruit sec affole
un peuple de fourmis,
par la crampe et le cri,*

*au nom de la première
et sainte cigarette,
par tout ce qui te guette
à mort, je t'appelle Homme.*

*Les passes de l'aurore
dans la moiteur des chambres
étrangement réveillent
les bêtes de l'enfance !*

*N'ouvre point la fenêtre.
Notre odeur est plus lourde
qu'un souffle de molosse.
C'est à pleurer... Tu pleures.*

*Tu te vides des ombres
qui n'osent plus japper
et soudain reconnaissent
la bergerie aux filles.*

*Tous les actes se meuvent
en milieu lacunaire :
des bulles de néant
les tiennent à merci.*

*Je crains les chausse-trapes
qui s'ouvrent sous les mots
ou qui happent le geste
nécessaire au bonheur.*

*Les coups, la mésestente,
ce n'était que cela :
des trous, des trous... Des bouches
jalouses de la tienne.*

●

*Pois en fleurs aux balcons
des immeubles de suie,
débiles capucines,
ô Babylone en caisses !*

*L'orage vous ignore.
Si vos pauvres pétales
ne ressassent qu'exil,
plus haut que les nuages,*

*au delà des étoiles,
vous rejoignez l'amour
dans le regard usé
des vieillards et des veuves.*

*C'est pas Dieu vrai qu'un autre
jour se détachera
de ce mur imbécile
pour te continuer !*

*C'est pas Dieu vrai les signes
qui répètent lundi
mardi mercredi merde...
C'est pas Dieu vrai ta montre.*

*Pourtant midi se dresse ;
le joug hurle sa trêve.
Dans cinq petites heures
tu ne diras plus non.*



*Affalement des formes,
crêpuscule des squares,
compas des avenues,
je vous livre mon frère.*

*Déchargez-le d'une âme
trop pure, trop faillible ;
accordez-lui des femmes,
des jeux et des liqueurs.*

*Faites qu'il ne soit, entre
les travaux et les songes,
qu'un peu de viande heureuse,
d'accord avec son poids.*

●

*Avec ou sans ivresse,
dormez, une fois l'an,
nu sur le carrelage
comme Adam sur la terre.*

*Vous comprenez ensuite
ce que le sol veut dire,
et dans quelle mesure
les pierres sont amies.*

*La vérité repose
dans un lit de mépris,
sans draps ni couvertures :
Nous lui marchons dessus.*

PSLETEMPSLETEM

*C'est trop facile à dire,
tuer le temps... Le temps,
on ne l'ajuste pas
comme un lièvre, le temps.*

*Le voyez-vous de face,
lui qui vous accompagne
épaule contre épaule,
parfois même en retrait ?*

*Le temps, il doit sourire
quand l'homme le distance,
puis sottement se hâte
vers un faux rendez-vous.*



*Les chiffres du cadran
n'ont de réalité
que l'un périssant l'autre.
Le temps n'est que s'il fuit.*

*On ne sait point d'avare
qui l'ait thésaurisé.
Jamais au fond des caves
on n'en déniche un tas...*

*Les naïfs croient en prendre
une sorte de bon ;
les fous tremblent d'en perdre.
Passer le temps suffit.*



*On fait avec une heure
des actes ou des choses,
des êtres, des idées,
ouvrages relatifs.*

*Mais il est impossible
de l'imaginer seule.
Des objets de temps pur
ne se conçoivent pas.*

*La pauvre certitude
de ne pas lui survivre
calme en nous la hantise
d'être aussi notre temps.*



*Gardez-vous de confondre
les jours et les auberges.
N'appellez point durée
les espaces remplis.*

*Qu'une extrême prudence
précède vos questions ;
j'oserais même dire :
prenez tout votre temps...*

*Hors les noms de ses gîtes,
on ne sait rien de lui.
Les almanachs ne donnent
pas même sa couleur !*

●

*Un temps de chien — l'image
plaisante^e mise à part —
nous autorise à croire
qu'il est un temps pour tout :*

*un temps de manganèse,
de phosphore, de fer,
mais — nécessairement —
jamais un temps de temps.*

*Imprécis, petits, faibles,
nous n'en sommes pas moins
les geôliers de ce maître
qui se tait avec nous.*

●

*Convertir en nuages
un pardessus, en rire,
trente billes d'agate,
réclame du doigté.*

*Rien ne se désagrège
comme un os, par exemple,
si l'on veut en extraire
la racine carrée !*

*Y parvenir exalte
l'expérimentateur
au point de le confondre
avec son résultat.*



*La mémoire est un leurre.
Nions les souvenirs.
Seule une étrange force
fait bégayer le temps.*

*Nous n'avons jamais eu
ce que nous n'avons plus.
« Il me souvient... » suscite
une vérité neuve.*

*Si brillante, si neuve,
qu'on la trouve plus belle
sans voir qu'elle présente
l'aspect de son futur.*

D'UN ROYAUME OUBLIE

I

*Dans chaque oiseau dormait une montagne.
Dans chaque main le reptile sacré
mangeait du sel. Dans chaque rue du port
un vieil évêque interrogeait un arbre.
Tout nu était le vin, et près du fleuve
on parlait de l'euphorbe disparu
depuis son rendez-vous avec la neige.
Comme il manquait de feu, le sorcier prit
pour épouse la ville qui brûlait.*

II

*Nageait, nageait l'orange. Soupirait,
soupirait le coucou. La grande ville
grimpait sur la montagne. Un muletier
criait, criait : « Enfermez les chevaux !
Notre comète a juré de les pendre
demain à l'aube aux branches du troène. »
Blanchissaient, blanchissaient les tatouages.
L'océan décédé sentait le riz.
Les épagneuls ne rongeaient plus la lune.
Bâillait, bâillait le lac, et les insectes
apprenaient leur métier de pierres folles.*

III

*Chaque pierre est un siècle : comptez-les,
puis si la vigne dort, réveillez-la
car il faut un témoin à l'horizon
que poursuit l'étranger. Chaque ombre aussi
invite quelque mâle : un océan
qui vient ici malgré notre altitude.
Essayez cette larme ! Elle pourrait
devenir une bête vénéneuse ;
alors notre royaume reprendrait
le chemin du mépris, et les montagnes,
lassées de vivre, saigneraient à blanc.*

IV

*Quand le tigre mangea la capitale,
l'azur manqua de volonté. Ce chêne
le sait, bossu et sourd, qui se changea
en obélisque. Approche-toi ! lis-en
l'oiseau qui vient cueillir nos yeux, volés
au temps du feu à l'aurore malade.*

V

*Car les volcans remuaient les paupières.
Car les oiseaux léchaient les citronniers.
Car les simouns emportaient les presqu'îles.
Car les cascades déchiraient l'épaule
de leurs forêts. Voyageur, voyageur !
quand tu seras repu de nos légendes,*

*n'oublie pas de creuser jusqu'au squelette
de l'océan : assis devant son crâne,
tu comprendras le refus de connaître.*

VI

à JORGE CARRERA ANDRADE

*C'était un colibri, mais par ma faute.
C'était un soir de lait, car j'avais soif
d'un dieu qui fût tout blanc. C'était un fleuve :
allez-vous m'en vouloir ? C'était la queue
d'un tigre : enfant, je n'ai jamais joué.
C'était un arbre, et ses hiéroglyphes
lui faisaient un manteau. Comprenez-moi,
je suis né sous l'étoile la plus ivre
de notre ciel, un ciel raccommode
car mon père était pauvre et ne pouvait
en acheter un autre. C'est pourquoi
je confonds le pays le plus secret :
il est très vert comme les choses crues,
et le pays public : il est tout noir,
plus noir encore que les choses cuites.
C'était un colibri, mais je mentais.*

VII

*« Les roses nous admirent. Les chats nus
font le tour de nos hanches. Les rivières
nous offrent leurs troupeaux. Les vents se disent
nos serviteurs. » Ainsi parlent nos sages,
qui nous veulent heureux. Mais chaque jour*

*une rose empoisonne le royaume,
une tigresse emporte la comète
qui nourrissait la reine ; un crépuscule,
de son couteau d'orage, crève l'œil
du roi. Louable est le roi : il se tait,
il sourit, il accepte. Et nous aussi
nous acceptons la vérité des sages,
la vérité de ce qui devrait être.
Qui sommes-nous pour croire ce qui est ?*

VIII

à JUAN LISCANO

*La ville errait comme une folle.
Les morts couraient sur la montagne.
Depuis ce jour — ils nous montrèrent
un livre froid comme une anguille,
puis renvoyèrent l'horizon
de l'hôpital où il dormait —
tout n'est qu'exode ! « Il faut partir »,
se disait-on. Ils galopaient,
les amandiers ! elles sautaient,
les maisons molles dans le soir !
Chacun congédia ses épaules,
ses mains fidèles, ses genoux,
pour rester digne de l'exil.
Voilà pourquoi cette jument
sera toujours une statue,
ce lac un grand tapis malade,
ce pays un objet brisé.*

IX

Elle pela le ciel comme une pomme
encore verte. Elle voulut une aube
qui fût blonde comme elle — car chez nous
l'aube est noire à jamais puisqu'elle est l'âme
du tigre. — Elle égorga les fiancés
de notre lune et choisit pour amant
un épervier qui déchirait nos îles.
Notre équateur gémit. Notre montagne
pleura comme une bête fouettée.
Nous souhaitions sa mort, mais lorsqu'enfin
une comète l'emporta, le peuple
en fit, le même soir, une déesse
car au lieu de souffrir — ce qui est simple —
il souffrait d'être libre et de penser.

X

L'arbre suivit l'enterrement
de la comète. Les montagnes
jurèrent de ne plus danser.
Malgré la noce des pigeons,
la mer se leva et se tut.
L'homme — c'était son seul hommage —
crut s'amputer de ses deux bras :
le lendemain ils repoussèrent.
Pour se venger, il répudia
l'azur natal. Quatre mille ans
plus tard, il sut qu'il est des deuils
que l'homme ne doit pas souiller.

ALAIN BOSQUET.

DIALOGUE SUR LA LAGUNE

POUR MARCOU et JEAN

Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii.

— ... Et ne dites plus que l'orgueil me perdit. J'avais assez de confiance en moi pour passer outre ce désert. Au vrai, ma punition naquit de ma passion pour la justice... ils m'ont crevé les yeux ; et chassé.

— Partecipazio, soufflé-je.

— Je ne sais si le temps réduira ma haine. Partecipazio a mutilé ma meilleure vertu. Tribun du peuple, j'avais charge de lui. J'en savais les misères. J'en sortais. Je m'étais fait un devoir divin de rabattre l'arrogance patricienne. Un instant, j'y parvins. Je vis pâlir ces voleurs ; le peuple les traquait dans les rios et les alcôves, ils payaient le salut de leur âme en bons écus ! J'ai pu juger de leur noblesse. Toute née du tripot et de la cave aux marchandises. Toute faite de ces complots que l'on se chuchote à l'oreille. Des chiens.

Un pigeon vint se poser sur l'épaule du vieux doge et lui becqueta l'oreille. Il le caressa d'une main timide d'aveugle.

— Deodato, Galla Gaulo, Domenico Monegario... ce n'étaient que des tyrans. Après tout, leur supplice fut la juste récompense de l'ingénuité de leurs vices. Mais me confondre avec eux !... La souillure de leur souvenir m'obsède, ils m'oppressent ; leur bassesse vont me consoler.

Il se dressa.

— Je suis rejeté de l'Histoire, voyez-vous, ayant essayé d'appliquer à des hommes de trop rigoureuses

vertus ; le peuple guérit mal de sa débilité ; et les autres, de la vanité de leur puissance... Et il n'y a plus à revenir là-dessus. Tout génie qui échoue sombre dans l'absurde et le ridicule. Je n'ai pas servi. Venise s'est élevée sans moi. A peine l'ai-je divertie, un moment : lorsqu'on me traîna sur la place, devant l'arrogance des marchands et la consternation du peuple, pour que le bourreau fasse ce qu'il fallait... J'étais sec... J'ai roulé hors de Venise par les égoûts... Mais je ne me reproche rien. Que ces marais se gouvernent comme ils le peuvent. A chacun sa ruine ; et puisque Jean Partecipazio était l'élu, c'était donc une plaie nécessaire... Mais je souris quand je songe au progrès de ma destinée. Je la compare à la sienne. Il n'eut que le mérite d'être le fils favori d'un doge habile.

— Plus qu'habile...

— Sans doute... Sans doute... Nous n'avons jamais été à court de fortes têtes. Mais la chance ne se répète pas. Angelo Partecipazio, cela passait encore. Ses fils ? Je ne le voulus plus. Angelo n'avait pas le droit de désigner son successeur. Le seul fait qu'il voulût associer son fils Jean à son gouvernement, et qu'il n'hésitât pas à violer la constitution de l'Etat, condamne à mes yeux jusqu'à ses mérites passés. Etions-nous l'enjeu d'une affaire de famille ? Devions-nous subir les méfaits d'une dynastie héréditaire et finir, un jour, par la maladresse d'un crétin ? Nous n'avons été, en fait, qu'un bon prétexte au génie d'Angelo. Tout ce qu'il fit de beau, il le fit en son nom et dans le seul but de s'assurer un règne indéfectible ; notre peuple est facile. Il toléra cet absurde accord. Il toléra que le fils aîné, Justinien, revenant de son ambassade de Byzance, voulut lui aussi, partager le butin. On n'osa pas punir Angelo, lui tailler sa sainte barbe, et rabaisser ses fils. Ils gouvernèrent à trois. Angelo pouvait mourir en paix... Je le vis tout roide, dans son manteau ducal luisant de la rougeur des torches... Une mort de grand style... C'est à la vue de ce cadavre, que l'ardeur du pouvoir s'est enracinée en moi. Ce soir-là, Vénus s'agrandit extraordinairement sur la lagune. Je me sentis changer...

Il se tut un long temps, puis :

— Ce peuple est étrangement peu révolutionnaire. Il hait les solutions de continuité. S'il se souleva contre les pouvoirs établis ce n'était le plus souvent que pour venger une atteinte à la tradition. Sa beauté n'est point d'accident, mais de coutume. Son héroïsme veut maintenir bien plus que rompre. C'est pour cela que

le peuple élit Justinien ! On le jugeait frustré. Quelle injustice s'il n'avait pas sa part de gloire ! Il gouverna donc, et Jean abandonna.

— C'était aller contre le désir d'Angelo ; condamner même sa clairvoyance.

— La République a souffert souvent du mauvais usage des vertus... Dès lors, je complotai. Je désirai démontrer aux Vénètes ce que peut coûter une bonté maladroite. Il admirait mal. Qu'en serait-il de lui, s'il laissait la famille Partecipazio ruiner la magistrature élective, à seule fin d'instaurer une monarchie héréditaire ? L'histoire du monde n'était-elle pas toute fatiguée par ces aventures ? Les répéterait-on sans cesse ? Je leur rappelai le passé. La fuite de leurs aïeux vers ces îles, devant le déferlement des Huns « La terreur n'avait-elle pas alors nivelé toutes les castes ? Sainte peur, qui nous fit égaux, un temps, et permit à Venise de naître ! Et cette République que nous formions n'était-elle pas le fruit de la nécessité ? Les destinées l'avaient choisie pour nous. Pouvait-on citer des édits plus sages que les nôtres ? Mieux, chaque fois qu'un traître les avait voulu transgresser, ne l'avons-nous pas puni ? Dieu même aidait à la perpétuité de nos principes... » Et je leur rappelai l'histoire de ces doges ambitieux... l'épouvantable soleil de gloire et de puissance qui les pipait, pour la possession duquel ils complotaient et qui un jour, s'amenuisa jusqu'à n'être plus que la pointe d'un glaive qui leur fouilla les yeux... « Et Byzance ? Le peuple pensait-il que l'Empereur verrait favorablement une famille s'arroger un pouvoir héréditaire sur la Vénétie ? Pouvions-nous mesurer quelles privations ou quels châtiments s'en suivraient ?... » Pardonnez-moi ma fébrilité, s'écria-t-il, le cœur me manque à juger de nouveau l'honnêteté et la prudence de mes désirs et quel en fut le prix.

Il fripait du bout des doigts son vieux manteau de pauvre.

— Quand Justinien mourut j'essayai de forcer mon destin. Je pressai mes amis de ne pas laisser Jean reprendre le pouvoir. Il était temps de rompre l'ambition de cette famille. Quelques riches marchands eux-mêmes s'en lassaient. Les Partecipazio gênaient leurs visées personnelles. Ils prétendaient au trône ducal eux aussi... J'échauffai les consciences ; je formai des groupes secrets ; j'armai mes partisans avec des moyens de fortune ; je désorganisai la cité. Je devins un tribun populaire. Mais Jean, de nouveau,

reprit le pouvoir. Cet échec me fut une insulte. Dès lors, je mis toute ma passion à ne plus me cacher, à m'accroître en regard de l'autorité ducale ; j'usai d'insolence, de roueries, de prophéties même et, lorsque je le pouvais, de menaces. Pour sauver la justice, tout m'était bon... Mais je ne prétendais pas en public gagner le trône. Peut-être même n'ai-je jamais cru l'obtenir. Simplement, à cause d'un reste d'enfance, j'en rêvais quelquefois, comme d'un départ pour les îles heureuses... Ne souriez pas. Notre histoire est faite de ces sublimes naïvetés. Venise naquit bien plus de la perfection de ses rêves que de la sûreté de sa politique. Nous ne calculâmes que pour réaliser et justifier la hardiesse de nos désirs. En ceci, nous fûmes d'excellents poètes. Il fallait beaucoup de ruses pour protéger notre pureté... Il me semblait beau, et héroïque de mourir pour le salut d'un paradoxe.

— Pietro Carossio, lui dis-je, vos malheurs ne vous ont pas détaché de Venise. Vous y errez encore, inassouvi. Ne pouvez-vous prendre le large ?

— Ma punition est de ne pouvoir m'abstraire de mon désir même. Venise habite mes yeux morts ; elle s'y concrétise, jour à jour, comme la mer sa merveille. C'est d'en être banni que je me plains ; et de ne plus participer à sa gloire.

— N'est-il pas de chose moins vaine ?

— Cette vanité crie justice ! Car tout ce que je possédais de bon s'est accumulé ici.

L'eau du misérable rio tournait en or. Le soir allumait aux façades un incendie abstrait. Pietro Carossio soupira, devinant la beauté de l'heure.

— Jean chassait les pirates quand on annonça que le vieux doge Obélério revenait avec une flotte conquérir Venise. Lui non plus ne guérissait pas d'avoir été déposé et exilé. Il voulait tirer de sa vieillesse ce dernier feu. Profitant du trouble qu'il répandait, je poussai mes amis à le défendre. Le ciel se prononçait pour nous. Il fallait l'aider à nous guérir du Partecipazio... Enfin, je l'avoue, la passion de ce vieillard me touchait. Je désirais l'aider à vaincre son infortune. De plus, il me semblait que sa venue ouvrait la plus brillante période de ma vie ; je presentais que, par lui, je saurais atteindre ma place. Je devins aussitôt son partisan. Mais avant même que le vieillard eût abordé à nos rives, Jean Partecipazio revint brusquement et le vainquit... J'ai vu, la rage au cœur, Obélério vêtu de bure et couvert de chaînes, traîné jusqu'à la place du palais au milieu d'une foule

démence, pour y être décapité. J'ai vu sa tête tourner au bras d'un bourreau hilare ; j'ai vu ce corps pitoyable traîné le long des places et des rues par des archers rouges, la foule invectivant ces pauvres membres sautant à chaque pierre ; ces mains défaites qui semblaient perdre ma fortune... toute la nuit, je demeurai prostré. Ce supplice me soufflait au cœur une prophétie terrible. Je tremblais. Un instinct me criait de fuir ; d'en finir avec ces îles pourries ; d'abandonner enfin une jeunesse mise à sac... Ah ! que je me fus donc implacable, lorsque mes amis revenus me joindre, dès l'aube, et me questionnant sur ce qu'il fallait accomplir, ma colère explosa : « Ce qu'il fallait faire ? Ils le demandaient ? Venger Obélério ! Abattre le Partecipazio ! Son excès d'injustice passait la mesure ! Aux armes ! Courons au palais le cerner ; tuons ce rat et jetons-le à la voirie !... ». Le plus bel effort de mon courage m'a perdu.

— Mais Jean s'enfuit en France en toute hâte...

— Oui... Oui... Son épouvante m'a un peu consolé... Et c'est alors que je fus déporté jusqu'au trône. Je dis bien déporté, car depuis le supplice d'Obélério, dans le secret de moi-même, je n'y croyais plus. Quand je revêtis les parures dogales et que je me présentai devant les Principaux, je sentis mon âme s'éloigner de mon corps. Ma courbe s'élevait au plus haut ; mais c'en était fait. J'esquissai à peine les signes du pouvoir. Pressé par mes partisans je tentai de me rassurer sur l'exclusivité de ma puissance. Je me composai selon les manières de ceux que j'avais haïs ; et, sans doute, gardais-je au cœur un grand désir de justice. Mais que de l'assouvir me parut malaisé ! Tout vacillait dans mes mains : un peuple partagé dans ses opinions, l'indignation des patriciens que ma présence au trône insultait ; et jusqu'aux jalousies et trahisons de mes anciens fidèles... Toutefois, je régnais... Je mis une volonté suprême à me mentir coûte que coûte. Au moins devais-je laisser le souvenir d'un prince courageux et taire à quiconque l'amertume que me laissait l'échéance d'un beau désir. L'histoire m'a rabaissé jusqu'à ne faire de moi qu'un usurpateur. Hélas ! Je n'ai usurpé qu'un rêve... Je le sus bientôt quand je vis les embarras d'un gouvernement : toute noble ambition s'opposant à des ennemis qui la souillent ; la pureté d'un sacrifice dégénérant en exemple d'ignominie... Lorsque les patriciens se révoltèrent, et que j'entendis ce tumulte autour du palais, je n'essayai pas de fuir. Je n'avais plus peur. Je revêtis le manteau des solennités, je me coiffai du

bonnet d'or, et même, un temps, je me mirai dans quelque glace, étudiant cette pâleur particulière que donne aux princes l'instant d'abdiquer ; et j'allai m'asseoir sur le trône, après avoir prié la garde de fuir, si elle le pouvait. J'entendis les grandes portes gronder sous les coups, crier et s'abattre comme celles des Enfers ; la houle des clameurs et des pas grandir dans une tempête d'Apocalypse. Tous me virent enfin, étonnés, puis se ruèrent... Quelque obèse bourreau semblant prêt à cracher sa bouche de colère et brandissant un stylet, fut la dernière vision que j'eus des hommes... Et le croiriez-vous, alors que le peuple m'entraînait à travers les ruelles, m'ayant déchiré, couvert de crachats et de cendres et me poussant à plaisir sur les poules et les porcs, une merveilleuse sérénité se recueillait en moi... Enfin, j'en avais fini. Toute apparence, était, à présent, dépassée. Je pouvais me rendre à mes passions les plus pures.

— Votre tristesse irrite beaucoup le sentiment de votre inutilité. Loin de vous voir rejeté de l'histoire de Venise, vous m'y apparaissez inscrit dans le vif. Votre vie ressemble à celle de la Cité. Vos ambitions sont pareilles ; et le temps devait montrer qu'elle devait finir comme vous. De plus, vous n'avez vécu que pour sauvegarder les principes de la politique vénitienne, et abolir un précédent qui allait à son encontre. Quelques siècles vous donnèrent raison. Venise ne fut telle que pour avoir maintenu cette République que vous défendiez. Les Partecipazio, quelle que fut leur renommée, je les vois usurpateurs, davantage que vous. Et sans doute leur génie résidait-il dans ce pouvoir de rompre avec les vieilles lois, et de tout maintenir par eux-mêmes ; mais, quoique plus illustres que vous par la durée de leur règne et l'apparat de leur fortune et de ses revers, leur politique n'en fut pas moins écartée. Ils furent d'étonnantes erreurs parmi tant d'autres. Vos principes, sinon vous, les ont vaincus... Du reste, vous laissiez des amis nombreux. Vous avez agité beaucoup les esprits en ce temps ; et vous l'avez emporté de fait sur Jean Partecipazio, puisque vos partisans s'emparèrent de lui pendant qu'il assistait à la messe, l'entraînèrent jusqu'à l'endroit de votre supplice, et, puisqu'il avait été l'ami des Francs au temps qu'il eut peur de vous, se bornèrent, par dérision, à lui tailler la barbe, lui raser le crâne, et à le jeter dans un monastère de Grado, où il mourut vite.

— Jean Partecipazio ne supportait pas la sainteté, soupira-t-il.

— Ou peut-être, se sentait-il très las de cette impossibilité à réaliser une fois pour toutes ce qu'il voulait ; au point qu'il fallait disparaître.

De nouveau, le silence tomba.

Les ténèbres s'épaississaient autour de nous. L'eau fripait de pâles écumes. De lentes gondoles déchiraient en silence le rio funèbre. A peine, à la crête d'une cheminée, un frêle nid de rayons se suspendait, déjà dissipé. Pietro Carossio passa une main sur son front.

— Laissez donc. Laissez donc murmura-t-il. Oubliez le monde des morts ; n'interrogez plus leurs vieilles rancunes.

— C'est qu'à Venise, lui dis-je, les souvenirs vous traquent. Tous les événements antérieurs y prolongent leurs ombres. Une mort vivante ici est fixée. Tant de passions l'eurent pour objet que cette ville en est devenue magique. Elle donne corps à l'invisible. Elle allume au plus secret de nous les haines et les amours que nous croyions abolies. Elle nous change à son gré. Elle met notre vie dans l'obligation de devenir la sienne propre. Je comprends le mépris ou la colère de ceux qui en pâturent. Ils détestaient en elle l'illégalité d'un paradis ; et encore, de s'y sentir happer par les profondeurs d'un désir qu'ils jugeaient condamnable. Ils ne se reconnaissaient pas le droit d'y consentir à l'animalité d'un bonheur, ni d'y exaspérer les passions de l'enfance, qu'elles soient la fortune, la puissance, la luxure ou même l'ascétisme. J'ai éprouvé cela, lorsque venant du Lido, et voyant Venise s'avancer sur la mer, j'imaginai les princes déchus, les soldats captifs, revenant de terres lointaines et la voyant pour la première fois. Elle s'avancait telle qu'aujourd'hui. Qu'ils devaient la haïr de la découvrir plus belle que leurs songes ! Que l'insolence de sa beauté devait leur faire du mal ! Il me semble que tous, à ce moment, se juraient d'être incendiaires et assassins ; que leurs plus belles vertus se promettaient un crime. Leurs richesses étaient devenues ceci. Ils avaient payé de leur liberté ce miracle. Ils venaient y mourir... Que de souffrances à juger de l'éclatante démonstration du génie Vénitien, et de leur malchance ou de leur maladresse. « Ils nous ont volé ; et ils ont fait plus beau que nous ! » Il n'est pas de pire insulte. D'autant plus qu'elle est irréparable et que ce qui est Vénitien l'est à jamais.

— C'est ce qui fait de nous des classiques, dans l'ordre des passions de l'esprit sinon dans celui des

formes, dit le doge simplement. Mais notre génie nous a fait payer cher cette beauté. Car je demande quel vénitien jamais put s'assouvir de Venise. Elle se présentait comme un jardin des Hespérides toujours refusé. Nous avons tous ici, connu le châtimement de Tantale. Jour à jour, nous avons exigé le triomphe. Nous y rêvions de quelque absolu de nous-même. Mais nous ne nous sommes repus que de fumée. C'est le retour des choses à Venise qui est affreux. Nous avons dégringolé les siècles et jusqu'au plus bas. Les marées humaines ont laissé ce fabuleux coquillage. Mais à quoi a-t-il jamais servi ? Venise nous a abstraits. Tous ceux qui la firent n'en jouirent pas. Elle ne nous fut qu'un prétexte sérieux à nous exercer, le temps de vivre..., mais non point à nous posséder. Je sais bien qu'il en va ainsi de toute œuvre humaine ; mais combien cette dépossession est-elle plus rude, là.

— Les péchés de Venise sont les mêmes qu'ailleurs. Elle n'évite d'être un lieu commun de l'histoire que par la singularité de sa forme. Qu'importe la banalité des passions et des idées. Qu'importe que nous y reconnaissons et plus nettement que partout au monde, les aspects de l'humaine tragédie. Son appareil et sa véhémence en font tout le rare. Venise ne peut plus être pour nous qu'un admirable mémorial. La voici devenue subjective. Elle ne balance plus le reste du monde. Mais elle agit dans le secret de chacun. Elle exorcise ou jette des sorts. Abstraite presque, en effet, tant elle est mise hors du temps, que peut-elle faire d'autre aujourd'hui que d'influencer nos sens ou nos idées. Université de la solitude, je l'aime ainsi.

Pietro Carossio leva l'index.

— J'attends sa fin. J'attends que cette momie s'effondre dans la mer ou se consume sous le feu du ciel. Alors toutes les âmes qui y sont fixées depuis mille ans et qui ne purent s'en arracher et qui souffrent ici, ombres furieuses, se détacheront d'elle. Elles seront délivrées enfin de l'encombrement de ces misérables appeaux. Elles n'essayeront plus de se repaître de la douceur de ses illusions et de la fausse vie de ses rivages. Pour moi, qui me suis englué à elle, je n'écoute plus, dans l'ombre de mon cœur, que ce silence où gronderont soudain les grandes pluies. Je ne veux plus d'autre justice.

Et il disparut.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

LA DANSE NUPTIALE⁽¹⁾

*Entre l'imprécation du
supplice et l'admirable
amour.*

*Je signalais dans la nuit. Telle était la mission de mes
ancêtres.*

*Et quoique réduite à une arbitraire enceinte, à l'âge de
la grande muraille universelle, cette dissidence m'était,
alors, possible.*

*Je ne pouvais la tenir secrète. Ainsi m'accusait mon
effroi devant les hommes de sang et ce visage ambigu
que j'opposais aux autres avides, aux autres enchaînés,*

*Ainsi mon angoisse devant les abîmes ouverts au bord
desquels j'étais tenu de m'exprimer avec mesure, ou
devant ces pierres vivantes aux changeantes couleurs
dont il me fallait, plus tard, témoigner devant des juges*

(1) Le poème évoque l'histoire d'un cacique indien nommé Caupolican, mis à mort par les Espagnols au temps de la conquête et qui dansa durant sept jours au milieu du supplice, la tête prise dans un carcan de bois. (Note du Traducteur).

sans imagination. (Et il n'y avait dans ma langue que des abjectifs désespérants.)

Je persévérais dans ma fidélité aux Textes, et les écritures n'étaient plus déchiffrables.

Mais ceux qui parlaient du poème ne m'avaient pas trompé

Ni ceux qui s'en furent à Tanagra apprendre le mime du poème

Ni l'alchimiste sagace dans les phosphorescences et les miasmes

Ni le commensal qui haïssait le feu, l'eau, le pain, la vie des autres

Ni ces comédiens au service des langues de procédure

Ni les consignataires de la gloire les quémandeurs de gloire les avilis — aucun d'eux encore ne m'avait trompé

Les gisements étaient lourds, les gisements !

O labyrinthe ma demeure !

*Héraut des dieux, dégradant le parler des dieux,
démentant les dieux....*

*(Cristina ouvre les bras et s'évanouit la tristesse de
l'in-folio.) La fable ! La fable ! Il faut recommencer.*

*Je suis en quête d'hommes à la tête vagabonde parmi
les astres.*

Eux se joindront à moi au temps de l'interdiction divine.

Notre conversation sera l'unique oasis dans l'interrègne.

*Comme on changerait de tête, nous échangerons des
idées absolument contradictoires.*

*« Je sais que les rives de l'aube sont toujours prêtes
à nous accueillir*

Je sais que les langages progresseront

*Et qu'en tout lieu du ciel et de la terre d'éclair à homme
la rébellion se poursuit*

Je sais que ne cessera pas la germination vivante

Et la race des Silencieux, les auteurs de grandes pierres taillées dans les déserts gigantesques aux âges héroïques, elle aussi, et celle des grands arbres et celle des grands vents, elle aussi continuera.

Je célèbre l'incessant rétablissement des cycles, le retour des libres eaux, l'éternel retour des fastes. Je célèbre la bonne humeur de l'esprit céleste, l'adolescence du feu dans les galaxies inconnues, présages de fraternité.

Je célèbre et je n'apporte aucune solution ».

Ainsi parlait Caupolican en la septième lune de sa danse sous la malédiction du bois.

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE.

(Traduit de l'espagnol par ROGER MUNIER).

Raúl Gustavo Aguirre (né en 1927) est un des poètes argentins les plus représentatifs de la jeune génération. Directeur de la revue d'avant-garde *Poesia Buenos Aires*, il a publié déjà : *Cuerpo del Horizonte* (1951), *La Dansa nupcial* et une suite de poèmes traduits en français dans la revue *Botteghe Oscure* (Quaderno XIV). Il est également l'auteur d'une *Antologia de una Poesia nueva* (1952) et d'une traduction d'un choix de poèmes de PAUL ELUARD (1953), RENÉ CHAR et RENÉ MÉNARD, *Poesia Buenos Aires* (cahiers 11-12 et 16-17).

ROGER BASTIDE

THÈMES GIDIENS

L'ŒIL CREVE

Le jeune Gide lisait, dans sa chambre étroite, les Evangiles. Et les Evangiles lui enseignaient l'incomparable grandeur de l'aveugle : « Si vous étiez aveugle, vous n'auriez point de péché... » Car les aveugles ne connaissent pas la loi, ni le visage soucieux de ceux qui font le mal ; ils errent dans la campagne galiléenne, tendant la main, chantant aux portes des cités, écoutant les cris des oiseaux ou imaginant les lys des champs. Jésus n'oublie pas que c'est par l'œil aussi qu'entrent dans la chair les concupiscences et les désirs ; il n'hésite pas à crier aux clairvoyants : « Si votre œil vous fait pécher, crevez-le, car il vaut mieux pour vous qu'un de vos membres périsse que si tout votre corps était jeté dans la géhenne ». Et cependant ce même Christ guérissait les aveugles, rendait la vue à ceux qui ne voient pas, comme s'il ne voulait pas d'une innocence qui ignore la Loi ou d'une vertu qui ne surmonte pas la tentation de la vue, la séduction des formes et des couleurs, la vue des belles filles de Samaritaine...

Le thème de l'aveugle, qui occupe une si grande place dans l'œuvre de Gide lui vient certainement de la lecture des Evangiles, car nous le trouvons pour la première fois dans les *Cahiers d'André Walter*, ce chapelet de citations bibliques et de méditations mystiques. Mais il revêtira par la suite, de préférence, le costume des mythes grecs plus que celui des paraboles évangéliques. Seulement, dans cette mythologie, l'œil joue un rôle ambivalent ; il s'y trouve, superposées, deux couches de symboles, celle de l'œil lumineux et celle de l'œil nocturne. L'œil de la Méduse pétrifie celui qui la regarde et Ulysse ne se sauvera de la dévoration qu'en crevant d'un pieu allumé l'œil unique de Polyphème. C'est l'œil sexuel des psychanalystes, l'ancêtre de notre « mauvais œil » de l'œil qui jette un sort, contre lequel se dresse le pieu pointu, le doigt de la main, la figa méditerranéenne. Et puis, il y a l'œil lumineux, l'image du Soleil rayonnant, qui voit tout,

connaît tout, deviendra par la suite le symbole du Dieu des chrétiens, grand ouvert entre les trois lignes du triangle sacré, l'image de la conscience. L'aveugle grec participe aussi forcément de cette ambivalence; il a perdu l'œil libidineux, il a crevé son désir; mais en même temps il est devenu — Homère, Tiresias —, le Voyant, celui qui connaît par l'intérieur, celui dont le regard n'est pas mort, mais est passé dans l'âme, dans la conscience éclairante.

C'est ainsi, la tête encore bourdonnante des paroles du Galiléen ou des cris d'Œdipe qui se crève les yeux et s'enfuit, sanglant, sur le chemin qui sort de Thèbes, que Gide médite le thème de l'œil ou le destin de l'aveugle.

L'aveugle de Gide n'est pas forcément privé de ses yeux. On peut avoir les paupières ouvertes, la pupille dilatée, et ne rien voir. Il y a le faux aveugle à côté du vrai et tout d'abord l'aveugle volontaire, celui qui se détourne du mal, de la laideur, du vice en pensant que l'absence de regard suffit pour les supprimer; celui qui ne veut contempler que le bon côté des choses, comme le pasteur Vedel qui sait très bien que ses enfants font partie d'une société secrète, mais n'y voit que désir de vertu, pudeur de l'héroïsme, et ferme ses yeux sur tout ce qui peut ternir sa paix. Et il y a l'aveugle sociologique, celui qui croit avoir bonne vue, qui se prétend même plus perspicace que les autres, qui ignore que la société, dès son jeune âge lui a collé au nez une paire de lunettes déformantes, et qui ne verra par conséquent jamais le dessous vrai des choses, se mouvra constamment dans un monde d'apparences: les conventions de la société. Tel *Robert*.

De même qu'il y a deux espèces de faux aveugles, il y a deux espèces de vrais aveugles. Il y a la petite abandonnée de la *Symphonie Pastorale*, qui ne connaît que sa musique intérieure, et que la vision du péché n'a pas ternie dans sa pureté enfantine. C'est la fille de l'instinct, celle qui s'abandonne aux élans de son cœur, celle qui voit le monde non tel qu'il est aujourd'hui, mais tel qu'il était au premier jour de la création, dans sa beauté édenique. Et il y a Tiresias, qui, parce qu'il n'est pas empêché par le monde extérieur, lit dans les profondeurs du Destin et des âmes (ce qui est la même chose, car le Destin n'est que la révélation de l'âme au fur et à mesure de son développement): c'est celui qui discerne déjà la putréfaction dans le fruit sucré et somptueux, la mort dans des muscles lisses et pleins de vie, la défaite dans le chant de triomphe de l'Empereur satisfait. L'aveugle certes voit toujours ce que les clairvoyants ne savent voir, mais ce peut être tantôt le monde de la pureté absolue et tantôt celui des tumeurs cachées du péché.

Bien que Gide se plaise peu aux jeux romantiques de l'antithèse, leur préférant les plaisirs plus nuancés de l'alter-

nance, il aime souvent camper dans un même livre, face à face, les vrais et les faux aveugles : Gertrude et le pasteur dans la *Symphonie Pastorale*, Gertrude qui sait discerner l'insensible et le pasteur qui confond la pitié et l'amour, la charité et le désir. Ou encore Œdipe et Tiresias, Œdipe enveloppé dans le drame, traqué par les dieux, fuyant l'odeur des pestiférés dans les jardins de son palais, trainant la malédiction après lui, et qui se croit heureux, parce qu'il a des yeux et qu'il ne voit point ; son bonheur n'est fait que de son ignorance ; et à côté de lui, l'interpelant, Tiresias, les prunelles vides, deux affreux trous privés de regard, mais qui voit ce que nul ne voit, qui sait la volonté des dieux et le péché des hommes.

En face de ces aveugles, vrais ou faux, quelle est l'attitude de Gide ? Gide est celui qui veut ouvrir les yeux, qui veut redonner la vue c'est-à-dire la lucidité.

C'est une attitude qui a son pendant symbolique dans l'ouverture des maisons fermées. La maison est toujours une cellule qui nous empêche de voir le vaste dehors ; c'est le faux aveugle, faux parce qu'il y a un semblant de fenêtre, mais les vitres empêchent le monde d'entrer entre les quatre murs ; il y a bien un semblant de porte, mais elle donne sur la porte du jardin, et celle-ci sur les portes de la ville et on ne s'en sort jamais. Gide est en même temps et pour des raisons analogues celui qui ouvre les yeux et celui qui ouvre les portes. Tout *Paludes* est une lutte contre la fenêtre et le Nathanaël des Nourritures va chercher les enfants aveuglés par la lampe familiale pour les jeter sur des routes inconnues. L'enfant prodigue enfin conduit son jeune frère aux marches du perron.

Et cependant, par un même paradoxe, la maison-aveugle est aussi le regard intérieur de l'aveugle qui saisit des réalités « impréhensibles » par les autres sens. La caverne de la Pythonisse de *Saïl*, creusée comme une orbite dans les flancs des rochers, est le lieu par où les morts remontent, ombres encore flottantes dans le mystère, et où l'au-delà communique avec la terre. Et il y a de même au Labyrinthe de *Thésée* une autre issue que le fil d'Ariane, c'est celle d'Icare, par en haut. Il faut avoir été dans l'intérieur d'une maison, prisonnier d'elle, pour devenir ailé, car la maison s'ouvre sur le ciel. De toute façon, elle est comme le corps de l'aveugle, le point de jonction entre le terrestre et le surnaturel.

Dans le cas des maisons fermées comme des corps d'aveugles, l'attitude de Gide ne change donc pas. L'un est la copie de l'autre. On ouvre la fenêtre, la porte, ou : le plancher, le plafond — on ouvre les yeux, ceux de la face ou ceux de l'âme. Il s'agit bien toujours du même culte de la lucidité.

Même Alissa n'accepte pas une foi aveugle et le héros de *Paludes* veut lever les paupières des gens heureux pour qu'ils connaissent l'insatisfaction, l'inquiétude et la peine. Toute la morale de Gide réside en ce besoin de sincérité profonde, en cette soif de clarté, sur soi et sur les autres; il erre en cette Galilée du ^{xx}e siècle pour toucher de son doigt les orbites vidées et rendre la vue aux aveugles. Même l'innocence de Gertrude, il ne la supportera pas; il la fera conduire par le pasteur chez un oculiste, faire un traitement, subir une opération, dut cette opération, en ouvrant les yeux, en montrant le monde non pas ondulant sous le souffle divin de tous ses lys des champs, mais sali par le mal, noirci par le péché, conduire l'enfant au suicide. Il vaut mieux la mort que l'illusion mystique. Gide joue ici sur les deux sens du péché: le péché, c'est ce qui obscurcit l'âme et c'est ce qui empêche de voir la beauté édénique des choses. Œdipe enfin, le clairvoyant, se crévera les yeux pour ne plus être aveugle: « C'est depuis que mes yeux charnels, par ma propre main, se sont soustraits aux apparences que j'ai, me semble-t-il, commencé à y voir vraiment ».

Ainsi, par un paradoxe étrange, se crever les yeux est une manière de mieux voir. L'œil est un instrument de la tentation. La Pythonisse de *Saül*, aveugle dans sa caverne qui est, elle aussi, comme un œil crevé dans la montagne, donne au roi agité et fiévreux le conseil de la cécité: « Clos tes yeux... ». C'est par la vue aussi qu'Œdipe a péché, car c'est son œil qui lui a montré Laïos, pour le tuer, Jocaste, pour l'épouser, le Sphinx, pour lui faire croire, à lui, le découvreur de devinettes, qu'il était un clairvoyant. Mais on ne voit le monde extérieur qu'en rejetant son regard hors de sa vie intérieure; on ne discerne les monstres de la nature qu'en oubliant ceux, plus terribles, qui s'agitent dans les profondeurs du moi. Tirésias avait raison: « Il faut cesser de voir le monde pour voir Dieu ». Œdipe se crévera les yeux, afin de pouvoir prononcer la parole mystérieuse: « O obscurité, ma lumière ».

Œdipe pourtant n'est pas Tiresias. Tiresias est le prêtre de la cité. Son regard intérieur est tourné vers l'âme des autres, non vers la sienne — vers le péché qui risque de conduire les hommes et les villes à la ruine, non vers Dieu. Il est le Prophète, non le Mystique. Ce qu'il veut, c'est sauver: sauver Œdipe, sauver Thèbes. C'est pourquoi il est celui qui accouche les âmes du péché. Œdipe passera bien par cette phase: aveugle, il découvrira que le crime souille tout ce qu'il touche, ou tout ce qui en sort, et non seulement ses propres actions, mais encore celles de ses fils et des fils de ses fils. Il entre dans le monde du péché originel. Mais il ne s'arrête pas; il monte au-delà, jusqu'à la réconciliation avec Dieu par la souffrance: le héros est celui qui expie, non

celui qui tue les monstres des forêts; c'est pourquoi il arrive à la vision de l'Unité divine et au bonheur. Ainsi saint Jean de la Croix parvenait à la même révélation par le double chemin de la nuit des sens et de la nuit de l'esprit, en se crevant, lui aussi, symboliquement les yeux.

Il nous est possible maintenant de comprendre pourquoi Gide fait agir ses héros si différemment en apparence. Au fond Œdipe arrive là où Gertrude était, par naissance, à cet état de félicité où l'on sent briller les lys des champs dans l'herbe du Bon Dieu. Mais Jésus aussi voulait que l'on s'arrache les yeux et pourtant en même temps il guérissait les aveugles. Gide ne veut pas d'un mysticisme qui se fonde sur l'ignorance du mal; il faut passer par la connaissance tragique du péché. L'aveugle de naissance est au fond encore un faux aveugle, puisqu'il n'a pas la totalité de la lucidité. Seul est vraiment clairvoyant celui qui devient aveugle « de sa propre main », celui, qui dans un geste fou, gratuit, se crève les yeux. Qui passe par la connaissance du Mal pour aller à celle de Dieu.

Ainsi les deux personnages qui s'affrontent en *Thésée* ne sont pas aussi contradictoire que Gide veut nous le donner à penser. Thésée n'accompagne pas Œdipe; ce qui fait sa gloire, c'est sa lucidité terrestre. C'est le Gide naturaliste, anti-mystique, qui glorifie la raison dans la vie, dans l'art et dans l'ordonnement de la cité. Mais il n'empêche qu'Athènes, pour prospérer, a besoin aussi qu'à côté de Pallas, de la raison clairvoyante, il y ait entre ses murs, le tombeau vénéré d'Œdipe, du visionnaire des choses divines. Ce contre quoi Gide luttera toujours, ce ne sera pas tant contre la foi que contre une foi aveugle (de même d'ailleurs, que quand il lutte contre le péché, ce n'est pas contre le péché à proprement parler, mais contre ce qui obscurcit l'âme: il faut garder sa lucidité dans l'ivresse).

Que le couteau soit celui de l'opérateur qui ouvre la pupille de Gertrude sur la table recouverte d'un drap blanc ou le couteau sacrificiel qu'Œdipe plonge dans ses yeux égarés (au moment d'ailleurs où la mort du Soleil, qui crève en sang sur l'horizon, fait entrer le monde dans la cécité de la nuit), il s'agit donc toujours pour Gide de sauver le vrai regard, de découvrir le mieux voir.

FILS DE PERE INCONNU...

Le héros de Gide se débat toujours contre ses chaînes. Il aspire après une liberté qui l'enchanté d'imprévisibles nouveautés. La transplantation, l'acte gratuit, le mélange des sages, telles sont quelques-unes des méthodes employées pour

briser les déterminismes; mais bien entendu, on n'arrive jamais à la parfaite libération; l'acte immotivé, lui-même, devient le point de départ de nouvelles séries de motivations...

Le thème du bâtard que l'on retrouve si souvent dans l'œuvre de Gide n'est qu'une réplique charnelle à l'acte gratuit. Le fils naturel, c'est le fils gratuit. Mais ne considérer le bâtard que comme un pendant à l'acte sans cause serait enlever beaucoup à la richesse du thème; celui-ci en effet joue sur plusieurs plans et nous voudrions essayer d'en analyser les principaux éléments qui, suivant le cas, émergent ou rentrent dans l'ombre.

Et d'abord l'apologie du bâtard se rattache à la critique de la famille. Pour Gide, il faut échapper aux contraintes du milieu si l'on veut devenir « soi », si l'on veut être une personnalité originale et non un simple reflet de la maison qui vous façonne sournoisement. La famille, on sait qu'il l'a définie un jour « le régime cellulaire »: c'est une prison qui détruit toute liberté de pensée et d'action. Mais on s'accoutume à sa prison; il est difficile de pousser la porte qui donne sur l'aventure; le fils prodigue lui-même rentrera vaincu sous le toit du Père. Le bâtard, de par sa naissance, se trouve donc un privilégié. Il a en lui, par le sang de l'inconnu qui roule en ses veines, des possibilités de résistance, de lutte contre le milieu, il tient dans ses muscles la dynamite qui peut faire exploser les murs de la prison familiale. Le Bernard des *Faux Monnayeurs* se sentira heureux quand il découvrira, par hasard, le secret de sa naissance; désormais, il se sent libre, il est sauvé de l'espèce d'angoisse qui se dégage des quatre murs de la maison, du poids des traditions qui pèsent sur ses épaules rebelles: il n'a plus rien, ni père, ni mère, ni passé. Mais en revanche tout à attendre de la Providence.

Il ne faudrait pas croire cependant que cette critique de la famille soit absolument immorale. Et que cette apologie du bâtard soit une apologie de la licence sexuelle. Ce que Gide critique dans la famille, ce n'est pas le lien d'affection qui peut unir ses membres; c'est l'ensemble des conventions sociales de la bourgeoisie qui dénature l'enfant. On sait le jeu de mot de Gide: l'enfant naturel, cela veut dire que seul le bâtard a droit au naturel. Pour Gide, l'amour ne peut se fonder sur une habitude ou sur une injonction de la société; il doit être un produit de nos tendances profondes. L'enfant bâtard peut aimer son père adoptif autant qu'un père véritable et il peut être aimé par le père adoptif plus chèrement que s'il était du même sang que lui. C'est le cas justement de Profitandieu pour Bernard, qu'il préfère à sa vraie fille. Tant que la famille repose ainsi sur l'affection réciproque de ses membres, et par conséquent sur le respect mutuel des personnalités de chacun, elle a une grande valeur et il ne serait pas difficile de trouver dans Gide un ensemble de textes

dont on pourrait tirer une apologie de la famille. Mais si la famille est seulement un égoïsme à plusieurs, un groupe qui annihile ses composants au profit d'une conscience pour ainsi dire clanique, alors elle devient ce régime cellulaire dont il faut se défaire. Voilà pourquoi la bâtardise ne détruit pas l'amour, mais le replace sur son rang véritable, celui de l'affection raisonnée et librement consentie.

L'apologie du fils naturel dépasse ailleurs la crise de la cellule familiale. Elle se rattache alors à la critique de la Mémoire. Nous savons le peu de cas que Gide faisait de l'histoire. Or le bâtard, c'est celui qui s'arrache à la terre et aux morts barrésiens, puisqu'il n'a ni terre ni morts. Tant qu'Œdipe se croyait fils de Polybe, il s'efforçait d'imiter les vertus de ce père: au lieu de se créer, de se faire, il n'avait ses regards tournés que vers autrui; au lieu de donner ses propres fleurs, il cultivait des fleurs étrangères. Mais quand il se sait jailli de l'inconnu, quelle délivrance pour lui: il n'a plus de passé, plus de modèle à imiter, plus de milieu auquel s'adapter: « tout à créer, patrie, ancêtres,... à inventer, à découvrir ». C'est pourquoi il sera le seul à pouvoir donner au Sphinx le mot de l'énigme: ce mot est « homme ». C'est qu'Œdipe ayant rompu ses liens avec le passé n'est plus Monsieur un Tel, de telle famille, de tel clan, ou de tel groupe; il est seulement un homme, l'homme nu.

Le crime d'Œdipe, ce ne sera donc pas à proprement parler l'inceste. Mais ce sera, en se mariant avec sa mère, d'avoir repris à travers elle le lien qui le renouait à son passé. Il se félicitait de ne pas avoir de parents, mais il est maintenant à nouveau attiré en arrière. Pour être libre, il sera donc obligé de couper une seconde fois le fil de la Mémoire, il se créera les yeux, il fuira et il fuira « sans nom ». Ici nous retrouvons, à côté de la critique de la mémoire, cette équivalence du bâtard avec l'acte gratuit par lequel nous avons commencé notre article. On ne peut échapper à la contrainte. Le Dieu de Tiresias, c'est la Fatalité, ou si l'on préfère le déterminisme, et c'est ce déterminisme qui conduit le contempteur du passé, malgré lui, à retomber dans la Mémoire, tout comme l'acte gratuit de Lacfadio se traduisait par une nouvelle cascade de déterminations.

Cette nouvelle conception du bâtard comme critique de la Mémoire se trouvera par la suite dépassée. Elle se rattache en effet à l'époque où Gide prônait l'éthique de l'instant présent. Il y a eu un moment dans la littérature française où l'on est revenu au culte de la minute qui passe, à un hédonisme du type cyrénaïque; trois routes y conduisaient, la route juive de Marcel Schwob dans *Le Livre de Monelle*, la route protestante de Gide dans *Les Nourritures Terrestres*, la route païenne de Colette, femme attachée à sa seule sensa-

tion, et s'épuisant dans la totalité de sa sensation présente. Le bâtard, parce qu'il n'a pas de passé qui pèse sur lui (ou en tout cas qui l'ignore, ce qui revient au même, car ce n'est pas le passé qui nous entraîne, mais l'image que nous en avons, notre connaissance et notre morale de la fidélité), parce qu'il est, suivant l'expression des *Caves du Vatican*, « un crochet dans la ligne droite », permet à l'individu une perpétuelle disponibilité par rapport au moment qui passe, à l'imprévu qui se présente. « Je ne veux pas me souvenir, dit l'*Immoraliste*. Je croirais, en le faisant, empêcher d'arrêter l'avenir et faire empiéter le passé. C'est du parfait oubli d'hier que je crée la nouveauté de chaque herbe ».

Mais plus tard Gide acceptera le passé, ou tout au moins une certaine définition du passé, tout comme il accepte, nous l'avons vu, une certaine définition de la famille. Et c'est par exemple *Thésée*. Le fil d'Ariane, c'est le rattachement au passé, qui permet de surmonter les paradis des ivresses momentanées : « Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur le passé que tout le futur prend appui ». Il n'y a pas d'ailleurs contradiction entre le Gide de *Thésée* et celui qui prêchait *Les Nourritures terrestres*. L'important, c'est toujours d'être soi. Le moment présent, en nous délivrant des liens du passé, nous donne cette possibilité, mais il risque aussi de nous détruire dans la discontinuité. Le fil d'Ariane a donc sa valeur, mais à condition de n'être pas non plus « un fil à la patte », qui empêche d'avancer. Voilà pourquoi Thésée oublie de changer la voile de son navire, pour que son père se tue, et qu'il abandonne Ariane dans un îlot perdu parmi les vagues afin de pouvoir se dépasser.

Mais revenons à notre apologie du bâtard. Dans ce dernier livre, où le passé retrouve une valeur, est-ce que Gide, par contre-coup, n'abandonnera pas forcément le thème du bâtard ? Non, les bâtards ici se multiplient : le Minotaure est un bâtard royal, fils de la reine de Crète et d'un taureau ; et ce Thésée qui le tue est aussi un bâtard, qui soupçonne qu'Egée n'est pas son véritable père, qui passe même pour être le fils de Poseidon. Seulement le thème alors prend un accent plus subtil, le désir du secret, le goût de l'équivoque. Thésée est soumis à des épreuves, afin que l'on sache s'il est fils de Poseidon ou d'Egée. Egée fait soulever une épée sous un rocher pour savoir s'il a affaire à son fils ; mais le geste prouve la valeur, la force des muscles, non l'origine d'un sang. Les Crétois demandent à Thésée de se jeter à la mer pour savoir s'il est le fils de Poseidon, mais Thésée cache des perles qu'il rapportera après sa plongée, comme si c'était un cadeau du roi des Eaux. Et cette supercherie n'est pas un moyen pour lui de se faire mieux voir ou la peur de n'être pas l'enfant adultérin de Poseidon ; seulement, il ne

tient pas à savoir de qui il est le fils, il veut garder le plaisir de l'inconnu en lui, ne rien savoir qui pourrait déterminer son futur. Son futur, c'est à lui de le faire, tout seul.

On remarquera l'importance des bâtards héroïques chez Gide et peut-être se souviendra-t-on de la place qu'occupent aussi ceux-ci dans la psychanalyse. Etudiant justement le problème de la *Naissance du héros*, Rank parlait de l'étude des délires de grandeur : contre le père réel, qui est pauvre, faible, ou méchant, le malade invente un père putatif dont il est le fils adultérin, et qui serait, lui, riche, puissant, ou bon. On voit que nous sommes très loin de Gide. Il ne s'agit pas pour ce dernier de se découvrir un autre père, mais au contraire de le supprimer ; il ne s'agit pas de changer de milieu, mais de fuir tout milieu. Le bâtard gidien ne rêve pas sur un père fictif (Lafcadio misérable qui découvre son véritable père, un bon diplomate et un homme de valeur, s'éloigne de lui) ; il s'enchantement seulement de se sentir libre d'une tradition qui le gênerait ; Œdipe se crèvera les yeux quand il apprendra qu'il est fils de roi ; il était plus heureux quand, ignorant, il vagabondait sur les routes, sans passé, ni mémoire. Le héros gidien est le contraire du névropathe.

L'HOMME ET LE SECRET

L'apparition du secret, aussi bien dans la vie de l'enfant que dans le cours de l'évolution humaine, me paraît une des étapes les plus importantes de la formation de la personnalité. Tout ce qui se passe à l'intérieur de notre esprit tend à s'extérioriser, à se traduire en acte ou en parole, et par cela même à se perdre, à se détruire dans sa réalisation ; empêcher un désir, une émotion de s'exprimer, les garder comme un trésor à l'intérieur de soi, ce qui en augmente la force de remous psychique, c'est créer contre le moi social un autre moi, notre moi propre. Le sauvage quand il prend conscience du danger de l'expression objective de certains de ses sentiments, les cache, les dissimule ; ainsi il prend conscience aussi de son moi en tant qu'être différent, qui ne se définit pas seulement par son appartenance au groupe, mais par des qualités originales. Il en est de même de l'enfant : c'est par le secret qu'il protège contre les adultes sa personnalité naissante et qu'il la cultive précieusement.

Ainsi, à notre avis, le secret est lié à la fois à une réaction de défense et à la genèse de l'individualisme. Il ne sera donc pas étonnant de retrouver ce thème important du

secret dans l'œuvre de Gide qui est un individualiste, qui oppose l'originalité créatrice du moi à la société, et qui pour se défendre contre elle, a écrit justement une œuvre toute de réticence, de retrait, qui aime égarer le lecteur par ses sinuosités, ses contradictions apparentes, ses allusions et ses retours. Il y a une phrase de Malraux qui indique parfaitement les deux définitions que l'on peut donner de l'homme: « Pour l'essentiel, dit un de ses héros, l'homme est ce qu'il cache... un misérable petit tas de secrets », et le père du héros lui répond: « L'homme est ce qu'il fait ». Contre l'individu considéré comme une construction plus ou moins artificielle, comme le résultat de ses actions, Gide pense que l'homme est « un tas de secrets ». Mais en même temps, il n'accepte pas, en protestant, que ces secrets restent des secrets pour le propre individu que les nourrit de sa vie intérieure. La morale de Gide est une morale de la lucidité. Il faut avoir des secrets, car c'est le secret qui constitue notre richesse; mais ces secrets, il faut que nous en prenions une conscience claire et distincte: il ne faut pas qu'ils soient des complexes de la libido, mais un trésor connu dans le sanctuaire des sanctuaires où notre intelligence entre, comme le Grand prêtre, dans la chambre sacrée interdite aux profanes.

Bien entendu, ce thème du secret, comme c'est le cas de tous les thèmes de Gide qui s'entrecroisent et se jouent en se mêlant, se lie ou s'apparente à d'autres thèmes. On peut le rapprocher par exemple de celui de l'Œil crevé, le secret, c'est ce qu'on ne peut pas voir, ce pour quoi on n'a pas d'œil; ce n'est pas impunément que la tragédie d'*Œdipe*, qui est celle du secret, se termine par le thème de l'œil crevé; la pièce de Gide est bâtie toute entière sur ce passage du secret à son symbole: l'aveugle. Un autre thème qui est lié à celui du secret, c'est celui de l'acte gratuit: l'acte gratuit apparaît alors comme une des techniques capables de nous aider à prendre conscience de notre véritable moi, de nous faire connaître ce qui jusque là était resté secret pour nous. Ce n'est pas cependant la suppression du secret pour les autres, puisque l'acte gratuit peut être solitaire (comme le meurtre de Fleurissoire), mais c'est le secret devenu lucide.

Nous en avons dit assez, je pense, pour saisir l'importance du thème. Il est un de ceux qui reviennent avec le plus de fréquence chez notre auteur. Même il permet de rattacher à l'œuvre de Gide un roman qui paraît paradoxal, qui a étonné bien des lecteurs, qui à première vue semble en dehors du style ordinaire de Gide: *Isabelle*. *Isabelle* est un roman objectif, c'est une histoire racontée pour le plaisir du seul récit, et où on ne retrouve pas les préoccupations ordinaires de l'auteur. Et cependant, à y regarder de plus près, qu'est-ce qu'*Isabelle*? L'histoire d'un précepteur qui

a entendu parler d'une jeune fille mystérieuse, d'un drame que l'on cache, et qui veut découvrir le secret qu'on lui dissimule. Envisagée de cette façon, le roman rejoint l'ensemble de l'œuvre gidienne, il est la contre-partie d'*Œdipe*. Œdipe, c'est l'homme qui cherche à connaître son secret; Isabelle, c'est l'histoire de l'homme qui cherche à pénétrer le secret d'autrui.

Commençons donc par cet ultime élément, la recherche du secret d'autrui, et voyons les raisons qui poussent Gide à cette quête passionnée. Connaître un secret, c'est un moyen de marquer sa supériorité; nous sommes sans force contre ceux qui se dissimulent à nous, nous ne savons par quel bout les prendre, ils fuient entre nos mains. Au contraire, nous sommes les maîtres de ceux dont nous connaissons le secret qu'ils veulent dissimuler à autrui, nous les tenons en notre possession, nous pouvons agir sur eux, les manier. Même si nous ne pouvons agir sur eux, le seul fait de savoir un secret, en nous séparant des autres, de toute la masse ignorante, nous élève à une sorte d'aristocratie, nous fait pénétrer dans une société d'initiés et nous met ainsi au-dessus du niveau ordinaire. Les *Caves du Vatican* nous présentent un cas de ce type: Fleurissoire sait que le pape en exercice n'est pas le vrai pape; le vrai pape est emprisonné dans les caves de son palais et celui qui a pris sa place est un franc-maçon; par cette révélation initiatique, ce petit boutiquier s'élève au-dessus de sa condition ordinaire, il prend tout de suite à ses yeux une importance nouvelle. *Isabelle* nous donne un exemple de l'autre type: la connaissance du secret d'Isabelle est une forme de possession; le héros du roman pourrait avoir le corps de cette femme facile, mais la possession du corps est une fausse possession; il la possèdera plus facilement sans jamais la tenir dans ses bras, parce qu'il sera le maître de son âme.

Réciproquement, c'est une source de faiblesse que de laisser échapper son secret. Ce qui détruit La Pérouse, enfermé dans sa chambre, c'est qu'il sait que sa femme a fouillé dans ses tiroirs et a lu sa correspondance; désormais, il n'a plus d'âme; c'est sa femme qui a pris possession de son âme, tout comme le sorcier des primitifs qui connaît votre nom secret est désormais possesseur de votre véritable vie et ne vous laisse plus qu'une illusion de réalité. La vie de La Pérouse n'est qu'une apparence de vie, vidée de sa réalité profonde. Lafcadio s'aperçoit, en entrant chez lui, que pendant son absence, Julius a lu son journal intime; il s'en punira en se donnant deux coups de canif dans la chair, car désormais il n'est plus le seul possesseur de son passé, il est obligé de le partager, et par conséquent de le perdre en partie. Il se donnera également deux autres coups de canif pour avoir montré (à Julius) qu'il savait qu'il l'avait vu fouiller dans ses carnets.

Ces deux coups de canif supplémentaires nous révèlent un des procédés romanesques d'André Gide, celui du redoublement du thème. Très souvent en effet cet écrivain ne se contente pas d'exposer méthodiquement le thème qui l'intéresse, mais par amour de la complication ou plus exactement peut-être de la subtilité, il raffine sur ce thème en le portant pour ainsi dire à la seconde puissance. Il y a une chanson populaire qui dit : « Je sais que tu le sais et je sais que tu sais que je le sais ». C'est la même méthode qu'emploie Gide : Lafcadio se punit d'avoir perdu son secret et aussi de ne pas avoir pu laisser secret le fait qu'il savait qu'on savait son secret. De la même façon, dans *l'Immoraliste*, Moktir vole les ciseaux, mais il sait aussi que Michel a vu le vol ; le secret est ici également dédoublé, vol secret et secret de Michel qui cache le vol secret.

Un procédé également employé par Gide dans le manquement de ce thème, c'est, au contraire du précédent, celui de la diminution. Le secret est rapetissé, concentré en quelque sorte, ramené aux dimensions de la devinette. Qu'est-ce que la devinette en effet ? Un secret enveloppé dans des paroles ambiguës et qu'il faut deviner. On trouve dans *Œdipe* le thème du secret traité ainsi en forme de devinette. *Œdipe* d'ailleurs nous met en présence d'un troisième procédé gidien, celui de la symbolisation. On peut remarquer entre parenthèses que ces trois procédés, l'augmentation par dédoublement, la diminution, et le symbolisme, sont exactement les trois des procédés du rêve nocturne analysés par Freud, mais dont Gide a fait des méthodes d'art. La symbolisation se présente chez notre auteur de deux façons différentes : tantôt c'est un fait de la vie courante qui, par son importance de révélation, devient le symbole de ce qu'il révèle, par exemple la barbe coupée comme symbole de l'homme qui devient nu, supprime toute convention sociale, tout appendice qui s'ajoute à la personnalité véritable et la masque (*L'Immoraliste*) ; tantôt le symbole est fourni par la mythologie antique ou la Bible : c'est une image consacrée qui prend un sens nouveau. Le symbole mythique du secret, le seul qui nous intéresse dans cet article, c'est le Sphinx. Pour Gide, tout homme rencontre sur sa route un Monstre qui lui pose une question ; si on n'y répond pas, le Monstre vous dévore, mais si on trouve la solution, alors le Monstre découvert se tue. Qu'est-ce à dire sinon que l'Homme a un secret et que ce secret le ronge ; seule la lucidité, qui nous permet d'éclairer l'inconnu, nous donne la puissance en nous rendant maître du monstrueux.

Nous arrivons, après cette parenthèse sur les diverses façons dont Gide traite un thème, à l'idée dont nous sommes partis. La connaissance d'un secret nous donne la puissance, l'ignorance d'un secret est une cause de faiblesse. C'est pourquoi Ménalque, qui a passé quelques semaines d'enchan-

tement dans un beau parc de Vendée, avant de partir, fait abattre les arbres, détruit toute trace de son passage, afin que nul ne puisse, avec des indices, reconstituer un fragment de sa vie et par là avoir barre sur lui. C'est pourquoi également Gide est contre la confession ou l'exhibitionnisme des sentiments. Le secret c'est ce qui est *tabou*, ce qu'il ne faut pas révéler à autrui: *Candaule* nous raconte l'histoire du roi qui garde sa femme cachée, mais qui poussé par un subit besoin d'exhibitionnisme, montre au pêcheur Giges le corps nu de son épouse. La mort est sa punition.

Ce qui nous tue, ce n'est pas seulement d'ailleurs de montrer à autrui notre secret, mais c'est aussi de nourrir en nous une réalité cachée, qui reste secrète à notre conscience claire. *Saül* sent se former lentement en lui, comme une tumeur mystérieuse, un secret; il cherche à le découvrir; il en a peur en même temps; il tue toutes les prophétesses pour que nul ne puisse découvrir ce secret et en même temps il interroge la seule qu'il ait oublié de faire assassiner pour savoir ce qui le dévore intérieurement. Il est détruit par ce vers rongeur. *Prométhée* se demande la raison de son aigle; il s'adresse au public, il se pose à lui-même la question, sans obtenir de réponse: « J'ai vainement interrogé ». L'aigle ici, c'est le secret qui vous mange. *Œdipe* enfin est torturé par le secret; lui qui a pu deviner la réponse de l'interrogation du Sphinx, il est sans force devant la question que pose son Destin. Mais, dussions-nous perdre notre royauté, errer lamentablement, comme un vagabond, l'homme doit toujours découvrir le sens de son propre mystère.

Ainsi la morale de Gide, c'est bien toujours celle de la lucidité. Chasser les ombres, fuir les équivoques, détruire les inconnues. C'est parce que la force vient toujours de la connaissance des secrets que tous les héros gidiens sont des hommes à la poursuite des secrets, soit de leurs propres secrets, comme *Saül* ou *Œdipe*, soit du secret d'autrui comme dans *Isabelle* ou dans *l'Immoraliste*: Ménalque passe partout où Michel a passé afin de découvrir le secret de Michel. Cette recherche nous ouvre la clef du roman gidien. Gide ne s'intéresse pas au récit, mais à la psychologie; et pas à la psychologie de n'importe quel individu, mais seulement à celle des êtres qui ont un secret. Ici, le symbole utilisé est celui du vol de la valise, la valise d'Edouard par Bernard. Gide est l'homme qui vole les valises, c'est-à-dire les secrets les plus intimement dissimulés afin de prendre possession de l'âme d'autrui. Mais, ajoute-t-il douloureusement: « Dieu, qu'on rencontre peu de gens dont on souhaiterait fouiller les valises ! ». C'est-à-dire que la multitude des êtres qui nous entourent n'ont pas d'autre âme que celle qui leur vient du dehors, de l'éducation ou de la contrainte du milieu; ils vivent à la superficie, à la croûte extérieure et sociologique de leur

conscience, et n'ont au dedans aucun trésor enfoui. L'attitude gidienne est celle qu'il a eu comme membre du jury au Tribunal: non pas juger, mais comprendre.

Le thème du secret se présente chez Gide également sous la forme de la société secrète. Ce qui l'intéresse ici, c'est l'ambivalence de la société. D'un côté, elle tend à la criminalité, comme la société des *Caves* où Lafcadio se trouve engagé malgré lui ou celle des *Faux Monnayeurs* chargée de distribuer de faux billets, de démoraliser des enfants en flattant leurs instincts les plus troubles et qui aboutit au suicide imposé du jeune Boris. Mais c'est qu'alors la société est manœuvrée par des bandits, qui profiteront de ce qu'ils savent « le secret »: nous avons donc toujours la même idée; la connaissance d'un secret par autrui nous met à la merci de cet autrui. D'un autre côté, la société secrète flatte le goût de l'héroïsme, du non-conformisme, l'aristocratie de l'individu qui se sépare de la masse ignorante; celui qui a un secret a quelque chose de plus que les autres, il vit d'une vie plus intense, il est déjà une personnalité. C'est ce désir de devenir quelqu'un qui poussera le jeune Boris à entrer dans le groupe qui l'assassinera; du moins quelques instants s'élèvera-t-il au-dessus de sa condition d'enfant malade et tourmenté. Il y a donc dans ce besoin qui pousse les adolescents à se grouper autour d'un secret contre les adultes un besoin normal et légitime; le danger, ici comme ailleurs, est sociologique; c'est que le secret, en étant partagé par un groupe, s'est déjà trop étendu; la personnalité qui se forme par le secret se détruit par l'association qui rend notre âme prisonnière de tous ceux qui la connaissent. A la merci désormais d'une Pythonisse ou d'un Tiresias démoniaques.

Gide de même se refuse au romantisme de l'exhibitionnisme. Cet écrivain qui a l'air de se confesser se cache sans cesse au lecteur; il le lance sur de fausses pistes, il le déroute, il publie *Saül* après les *Nourritures* et *La Porte étroite* après *l'Immoraliste*. Il nous montre qu'il a des secrets plus qu'il ne montre ses secrets. Et pour mieux nous abuser, il utilise le style le plus clair, le plus limpide qu'il soit, rivière sans limon dont on ne voit pas le fond parce que la couche d'eau est immense, ombre qui provient d'un excès de lumière. Ce qui fait le charme de son œuvre, n'est-ce pas justement qu'elle nous pose toujours d'incessantes questions ? Gide ne se contente pas de scruter des secrets. Il fait de chaque lecteur un de ses propres héros, un homme qui veut deviner le secret de Gide.

DE L'IMAGE POÉTIQUE

Il s'agit seulement pour le poète d'exprimer jusqu'au bout sa pensée; une image poétique naît toujours de cet effort et elle illuminera pour nous, dans cette mémoire commune du monde dont parlait Lautréamont, le visage de l'homme qu'il est réellement.

LOUIS PARROT.

Donner une définition de l'image ? Nous pourrions la nommer : une proposition poétique. Formule ambiguë, hasardeuse, hasardée.

Dans les ténèbres propres à toute création, l'image demeure objet de mystère, une inconnue, ou, excès contraire, une évidence étonnante, la lumière en ce qu'elle est donnée, offerte. Un présent. Or, écrivains, nous savons qu'il n'est point de présent. L'inspiration, le premier mot auquel on a recours, nous le refuserons pour la facilité de son emploi, sa gratuité. Toujours ce qui vous est, par on ne sait quel privilège, accordé.

Pour une fois, passons du métaphysique au physique. Une phrase de T.-S. Eliot sera un point de départ : « Une fraction seulement des images de l'auteur lui vient de ses lectures. Elles lui viennent de toute la vie de sa sensibilité depuis sa plus tendre enfance. Pourquoi, en chacun de nous, de tout ce que nous avons entendu, vu, senti pendant notre vie, certaines images reviennent-elles, chargées d'émotion plutôt que d'autres ? ».

Ce qui ne signifie pas que le poète saurait à priori ce qui l'émeut, ce qu'il devra rendre intelligible — un choix fait. A tout le moins où seul le choix de la forme demeurerait. C'est même au delà du problème de l'image que nous voulons aborder, le poème qui serait virtuellement écrit. Mais l'image est le fruit de sensations que nous avons connues fleurs. Méditées, aimées, il y a là une source chez tout poète, une

part propre que son existence lui accorde, dont il peut user à loisir. Sur l'excessivité de ces données, Eliot poursuit :

« Nous pourrions tout aussi bien nous demander pourquoi, quand nous essayons de nous rappeler visuellement quelque période du passé, nous ne trouvons dans notre mémoire que la maigre série d'instantanés, arbitrairement choisie, que nous y trouvons en effet, rien que les pauvres souvenirs pâlis de moments passionnés ». L'arbitraire de la traduction (que l'on ne s'y méprenne pas, il s'agit du poème) ne nous apparaît pourtant pas étrange. Corollaire très logique : le plus commun des hommes, sur le plan des souvenirs, s'étonne de l'importance démesurée qu'il accorde à certains d'entre eux. L'œuvre poétique est fréquemment un reflet de cette inquiétude ou d'un espoir continué. Cette part de pré-établi, on ne peut la nier mais du moins ne pas lui conférer une importance exceptionnelle, donner au souvenir, même exagéré au delà de toute mesure, la raison poétique de l'image.

Dans toute existence, il y a le vécu et ce qui est à vivre — non pas le futur, ce qui est une évidence. Mais ce qui est en nous, en puissance, prêt à éclore l'occasion survenant. De même existent des images plus ou moins consciemment *vécues*, que l'on recréera et celles que l'acte d'écrire fera naître. Voilà le vrai problème.

Il y a dans le premier cas un phénomène de spontanéité psychologique et que, sans paradoxe, nous appellerions l'inspiration, alors que l'on applique ce terme à cette seconde étape, la naissance du poème en son imprévisibilité. Ecrire un poème, c'est être dans un état de disponibilité et de refus. Un vers peut être une image éclore au grand jamais, mais on ignore, soi-même aussi, toutes les propositions refusées. Il ne s'agit pas seulement d'indécisions, de tentatives nécessaires, mais d'un obscur combat de mots, de syllabes, d'inévitables complaisances, bien plus que d'une heureuse image que l'on voudrait peindre, saisir en son éclatante nudité.

On aurait trop tendance à voir chez le poète un jardin poétique où les pierres, le soleil, l'oiseau et l'eau n'attendraient que le miroir du papier pour se refléter, la main du poète n'ayant plus qu'à tracer les coordonnées, faire jouer la lumière et selon l'heure, un air de Mozart ou de musique baroque. De l'intelligence de ce jeu dépendrait la beauté du poème. Seule la matérialité de l'univers émeuvrait le poète, un monde physique dont il aurait besoin pour recréer à loisir, aux dépens de mots désormais gratuits, la vérité de son poème. Ces lignes peuvent s'appliquer à certaines formes de poésie (Audiberti est un exemple frappant). A chacun de les juger.

Il n'entre pas dans nos intentions de donner une classification des images mais nous poursuivrons en commentant quelques exemples significatifs.

Il y a d'abord ce que nous pourrions nommer l'image figurative. Le vers

Ce toit tranquille, où marchent des colombes...

est une construction d'une géométrie et d'une intelligence rigoureuses. L'image réelle, vue, sentie, est le prétexte d'une autre image que nous livre le poète. Elle est nouvellement mais toujours physiquement définie. Reste au lecteur le don ou les raisons de l'accepter. Ajoutons que figurative n'implique pas nécessairement une idée de réalisme et volontairement nous avons choisi un exemple qui écarte une telle alternative.

Citons maintenant Eluard :

Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin.

C'est une image à mi-chemin entre l'objectivité et la subjectivité pure. Une telle proposition poétique diffère très sensiblement de la précédente. Il y a pourtant un phénomène qui les relie : la transposition. Mais dans ce dernier cas, nous tendons vers une subjectivité pure, sans être encore dégagés du monde sensible, d'une vision objective. Il y a passage de la chose à l'intention et tout l'art est de laisser discerner la proposition figurative. Ce don de transition — et non de traduction comme dans le cas précédent — est une perpétuelle angoisse pour tout artiste sincère : en peinture comme en poésie. Si l'*autre* n'accepte pas, il y a un amour sans partage, c'est dire le néant d'une conquête illusoire.

La meilleure définition poétique de ces images, ne serait-elle pas cette phrase clef de Michaux : Paysages comme on se tire un drap sur la tête...

Le vers de Valéry était fruit de réflexion, celui d'Eluard est pourrions-nous dire subi, un reflet de nouveaux miroirs que le poète découvre. L'un est une imagination qui définit, l'autre qui poursuit. On aurait tort de penser que nous opposons là deux poétiques, on pourrait aisément trouver des exemples où Eluard définirait une image figurative et Valéry...

Voici, nouvelle image, celle que nous pourrions nommer : *sur-réaliste*, le trait d'union étant intentionnellement placé pour dénaturer le mot, lui ôter toute signification d'école, de mouvement.

Sans multiplier les exemples, citons d'Eluard

Rose pareille au parricide

Dirons-nous d'une telle image qu'elle ne procède aucunement d'une genèse commune et demeure étrangère aux exemples déjà proposés. Loin de le penser. Notre sensibilité, dégagée de toute image préconçue, ce qui n'est pas si fréquent ni aussi

facile qu'on veut bien le prétendre, accepte ou refuse. Ce type d'image peut atteindre une beauté formelle incomparable. C'est à l'instant précis où la difficulté est imposée, vécue par lui, que le lecteur devient poète; il crée un univers qui lui appartient, cette image *le* traduit. Tout comme le poète en l'écrivant l'a choisie à travers une foule de possibles, le lecteur ou l'auditeur lui confèrent une signification intime. Inutile d'expliquer, touché en plein vol. Sinon il y a faillite, de la part du poète ou du lecteur.

Du poète et du lecteur devrions-nous écrire. Quel critère nous permettrait de juger lequel est *coupable* ? Sensibilités qui ne peuvent s'accorder ? L'explication nous laisse insatisfaits.

Nous écrivions plus haut: une image *le* traduit. Il est donc clair que si le lecteur n'est pas atteint, si cette image n'évoque en lui aucune vérité sensible, s'il n'y a nul partage, cela prouve peut-être « d'une manière infiniment cruelle que ses regards ne sont pas au point » (Rilke). Il faut rester perméable, subir toute une pluralité de moments que nous n'avons pas vécus ou que nous n'avons pas voulu vivre, être jeté dans un espace qui n'est pas le nôtre que nos mains pa... inquiètes comme celles d'un homme rendu aveugle par un accident récent et reconnaître

*parmi nos chemins hasardeux
l'accès, offert aux hommes fallacieux
d'un monde obscur et plus durable.*

(Rilke).

Si après de telles tentatives, nous n'avons pu substituer au refus, à la nuit, la moindre vérité, la moindre beauté, force nous est de reconnaître une incompatibilité. Et l'on accuse le poète: nœud gordien, à la vérité difficile à trancher. De deux vaincus lequel absoudre ?

Mais d'autre part, dans quelle mesure pouvons-nous dire qu'une image est forcée — de quel droit affirmerions-nous que tel paysage mental est absurde, que nous avons franchi les frontières de cet ordre intérieur, état que nous aimerions parfois surprendre. Toute sensation ne naît pas *ex nihilo*, elle est un prolongement dans le temps et l'espace, un temps vécu dans sa pluralité, l'espace démesuré que connaît notre mémoire. Jean Wahl, dans *Poésie, Pensée, Perception* a écrit: « Il (le poète) isole un moment auquel il donne une durée propre, incommensurable avec la durée ordinaire, à la fois plus longue et plus courte; plus longue par ses résonances infinies, plus courte par son caractère d'extase et de rapt instantané ». Tel est le dilemme qui à chaque instant se pose. René Char a traduit cette anxiété de l'auteur face à ses écrits, s'est surpris à ne pas reconnaître telle image que

l'inspiration lui avait naturellement dictée. Extrait des Feuillettes d'Hypnos, nous citons :

« *Les souris de l'enclume.* Cette image m'aurait paru charmante autrefois. Elle suggère un essaim d'étincelles décimé en son éclair (l'enclume est froide, le fer peu rouge, l'imagination dévastée) ». Mais ne correspondant pas à un moment durable ou nouveau de sa sensibilité, il ne ressent qu'une désaffection pour ce qui n'est devenu qu'*inanité sonore*.



Parmi les plus arbitraires, nous motiverons ce jugement, voici des images *cinématographiques*, quelque art empruntant la caméra. C'est un genre difficile, parfois intolérable. Si l'image figurative proposait une vision dans sa durée, celle-ci tente d'en saisir la fugacité. Mais en ce domaine, il est aussi des réussites. De P.-J. Toulet, par exemple :

*Dans la rue-des-Deux-Décadis
Brillait en devanture
Un citron plus beau que nature
On mène au Paradis.*

On évoquerait l'enlèvement du mannequin de mariée dans « L'Opéra de Quatre Sous » mais si ce même procédé propose une succession d'images, le « montage » est trop visible. Prévert en est souvent la victime :

*Aujourd'hui c'est dimanche les cinémas sont pleins
Les oiseaux dans les branches regardent les humains
Et la statue m'embrasse mais personne ne nous voit
Sauf un enfant aveugle qui nous montre du doigt
Vous allez voir ce que vous allez voir.*

Quelques lignes de Duthuit dénonçant les faux pouvoirs de la photographie pourraient clore un éventuel débat : « La photographie fixe le mouchoir qu'on agite, la colombe qui s'envole. Comment dès lors trahit-elle la vie ? Mais en la fixant. Elle la rend à la fois passive et passée. Le moindre des gestes que nous tissons dans la trame de notre existence, et l'œuvre d'art en est un, même s'il requiert une attention toute spéciale est susceptible d'un prolongement dans le futur, est déjà, pour ainsi dire, habité par l'avenir, aspiré par lui, ouvert à l'imprévisible qui est toujours ce qu'on aurait pu prévoir mais qu'on ne prévoit qu'après coup... La photographie parce qu'elle n'a pas d'avenir, fait automatiquement partie du seul passé. Prenons là comme un souvenir ».

Il est aussi, le méconnaître serait un non-sens, des images inclassables et ce ne sont pas les moins heureuses. Quelques mots peuvent suggérer une constellation d'images. N'y aurait-il pas là un phénomène de cristallisation : les mots sont placés selon des exigences intérieures mais aussi selon leurs propres exigences, leurs accords innombrables mais rares. Ainsi, notamment le deuxième vers, le premier étant figuratif (toujours d'Eluard)

*La voiture de verdure de l'été
immobile glorieuse et pour toujours*

Ces mots produisent une réaction en chaîne, chacun d'eux est nécessaire, non pas tant par sa signification propre mais parce qu'il permet de clore l'image (1), de lui accorder tous pouvoirs, ceux que nous subissons et créons.

Dans ce domaine, il faudrait discerner en quoi l'allitération est elle même image. N'est-ce pas la beauté formelle qui ne vise à aucune représentation ou évocation, comme en peinture l'art non-figuratif ? Livré à tout jugement, de Hugo citons :

*de molles nudités sans fin continuées
toutes ces déités que l'on nomme nuées...*

Ces quelques notes pourraient laisser croire que nous présentons le poète face à un problème qu'il résoud logiquement, comme possédant une science des images. Il est vrai que certaines formes de poésie semblent procéder ainsi.

Reprenons notre définition de l'image, qualifiée proposition poétique. Nous avons plus ou moins jugé le problème de l'extérieur et nous voudrions insister davantage sur la *genèse de l'image*.

Dans les citations suivantes, d'auteurs que l'on sait opposés, non pas dans un compromis nécessaire mais dans une curieuse acceptation des deux affirmations, nous trouverons une vérité première : « Nous savons qu'il n'est de génie poétique que dans la mesure où le poète ne ment pas » (Eluard) et « Aucune œuvre d'art n'est sincère, encore moins le poème » (Valéry). Deux excès qui se complètent et laissent aux libres champs de la réflexion poétique sa raison d'être. Vérités dont l'image, que nous étudions présentement, nous fournira l'illustration.

Ecrire un poème c'est savoir attendre, avons-nous dit, l'évidence formulée, enfin formulée. Or, du désir, de l'intention au poème réalisé, il y a les images. Paradoxal ?

(1) Non pas de la définir, de lui donner une conclusion, mais cette suite a une continuité, l'émotion repose sur l'attente du mot à venir et qui est incarnée: glorieuse et pour toujours. Clore signifie bien respect d'une unité, d'une vérité.

Peut-être. Vrai aussi. C'est à cet instant que nous rejoignons les deux formules de Valéry et d'Eluard. L'on ne peut dissocier l'une de l'autre. On dit souvent que plus l'image est vraie plus elle est belle, ce qui demeure contestable puisque l'image de la rose ne nous convainc pas de cette prétendue vérité.

Or il y a fatalement une falsification en ce sens qu'il n'y a pas de préméditation — l'image n'est telle qu'à partir du moment où elle est écrite, car il n'existe aucune représentation antérieure. Comme le peintre devant une nature-morte qui ne voit pas comment il peindra tel fruit mais qui découvre sa vraie vision du fruit une fois représenté, peut-être aussi étonné que nous s'il était d'une honnêteté absolue. Cette surprise il ne faut pas la nier, elle est inséparable de toute création.

Chez tout poète vit ce que l'évidence nommerait un fond poétique où voisinent le meilleur et le pire — comme l'espoir et le désespoir accompagnent toute tentative. Le désespoir est parfois de sentir cette source vers laquelle on ne peut remonter mais qui suit son cours naturel, caprices des accidents de terrains, du soleil qui l'étreint ou de la nuit qui l'ombre. L'infinité des images serait un perpétuel mariage de couleurs pour obtenir mille bouquets, tous de lumière ou pourris de rosée.

Si l'idée d'un poème (ce qui est rarement le cas mais n'est pas en certaines circonstances niable, *La Jeune Parque*, par exemple) peut être pré-établie, l'image ne l'est jamais (2). Cela reviendrait à dire que non encore exprimée, elle est formulée dans les filets de la mémoire qui ne la veut libérer. Il convient de ne pas oublier que toute image implique une certaine artificialité mais aussi la beauté d'une ligne de conduite, de son choix. Eluard écrivant

*Notre rivière a son chemin
Elle est le cœur, la gorge et la langue et la voix
Elle va de l'avant sans cesse portant sens
Portant notre désir de lendemains immenses
Par le corps amoureux du bonheur immédiat*

quelques années après la mort de Nush, et pour une autre femme, marque son désir de ne parler qu'*au bien*, d'abolir toute angoisse. Des images pour vivre...

(2) Il y aurait lieu d'opposer l'idée au thème. C'est par ailleurs l'apport le plus neuf des poètes qui suivirent les Parnassiens: avoir su enfin négliger l'idée.

De même on pourrait discerner l'image-idée (les romantiques: dessinant des projets au sein d'une composition pré-délimitée. — Ce que les classiques avaient nommé la métaphore — dérivée elle-même de l'allégorie) et l'image-thème, esquisse, où la volonté de l'artiste permance néanmoins, ne se pliant qu'aux seules exigences profondes, senties, découvertes, propos d'une émotion initiale.

On peut qualifier de tendancieux cet exemple, mais ne l'est pas moins telle image sur un objet — l'arbre, la plaine ou la mer — souvent un désir de cordialité pour le réel. L'image n'est pas toujours un fragment de notre existence (Eliot, à tort, exige le vécu) mais est l'expression du bonheur, une angoisse différée ou un désespoir avoué. En fait l'image est un choix périlleux, le poète s'exprime avec des mots détachés, feuilles qui composent un arbre tel qu'il le pressent. Les couleurs doivent s'harmoniser comme on désire une plante vivace. Deux mots que nous venons d'employer à dessein : vivace et couleur.

Au sein d'une image, un mot vivace ? Evoquons Valéry

*un ange met sur ma table
le pain tendre, le lait plat...*

La couleur ? Il n'est que de penser à Baudelaire

*Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines ?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs ?*

Deux qualités essentielles qui peuvent se trouver unies (Eluard)

je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné...

Une vraie image est un lyrisme éclaté et non pas dépouillé comme on le dit fréquemment et qui demeure trop restrictif. Lyrisme seul ne suffit pas.



Par ces notes nous ne signifions pas que les images sont le poème. Ce n'est naturellement pas notre pensée : images et poésie sont si étroitement liées que nous ne pouvions les désunir. Nous reconnaissons que l'image systématiquement employée, frôle le procédé et même riche, sa noblesse devient illusoire. Laissons la parole à Supervielle : « L'image est la lanterne qui éclaire les poètes dans l'obscurité » mais il ajoute : « Je compte sur mon poème pour ordonner et faire chanter juste les images ». Nous ne changerions que le mot poètes (dans la première citation) pour poèmes. Dès lors, il n'y a plus une démarche, une tentative, mais, ce qui est plus vrai, le poète devant le fait accompli, l'image créée. Ceci n'est pas nier le travail qui doit se traduire, selon la formule valéryenne, par trouvaille. Cette image atteinte, c'est aussi l'atteinte du plus profond de notre moi. Le poète reste le centre de toutes les sollicitations — celles de sa sensibilité, de sa

perception et non moins de son imagination. Aucune frontière ne se dresse, par exemple entre le physique et le psychique. Ainsi, innombrables sont les exemples d'un phénomène physique donnant naissance à une image psychique et inversement. Cette totale réciprocité donne aux images poétiques une infinité — c'est la négation du domaine poétique limitant et limité.

L'unité du vers est semblable à celle d'une mosaïque : le mot a sa place, sa valeur, la densité d'une pierre. Tout comme l'artiste la plaçant et tenant compte de toutes les contingences de la matière offerte, le poète construit une image avec des mots dépouillés de leur signification usuelle (comme la pierre n'est plus noire ou sienne mais figure une ligne, une masse).

De l'amour des mots naît l'image poétique.

Max Jacob avait très simplement insisté sur ce point. Il écrivait : « Aimer les mots, aimer un mot. Le répéter, s'en gargariser... », et il ajoutait en capitale : TRES IMPORTANT.

Est-ce à dire que l'image est un jeu de mots — un simple coup de dés ? Non pas. En fait l'image est le développement d'un mot, de plusieurs mots comme la plante est une graine germée — un mot mené à ses limites extrêmes, une floraison exceptionnelle, une raison, une saison de son existence. Ce par quoi le langage peut demeurer poésie.

PHILIPPE SCHUWER.

CHRONIQUES

PAUL CLAUDEL

*« Claudel... Que j'aurais à dire !
Mais on ne peut rien dire ».*

F. MAURIAC.

Il était depuis longtemps retiré de la scène, n'écrivant plus que des commentaires bibliques qui n'ajouteront rien à son œuvre. Pratiquement, avec le *Soulier de Satin*, Claudel avait dit son dernier mot.

On a voulu voir en lui une sorte de chantre officiel du catholicisme. Mais rien de moins « théologique » que certaines de ses vues. Sa conception de l'amour, par exemple, si étrangement platonicienne, avec ce refus du corps :

« Laisse-moi n'avoir plus de corps, gémit Prouhèze, afin que je n'aie plus pour ton désir de paroi ! Laisse-moi n'avoir plus de visage pour que je pénètre jusqu'à ton cœur ! »

Et Rodrigue :

« Ah ! Me le donnât-elle (je défaille et la nuit vient sur mes yeux).

« Me le donnât-elle (et il ne faut pas qu'elle me le donne).

« Ce n'est point son corps chéri jamais qui réussirait à me contenter. »

Pour Claudel, l'amour est un échec, dans la condition finie qui est la nôtre. Car le corps n'est que l'écran de cette fusion des âmes que recherchent les amants. « Ce besoin désespéré que j'ai de son âme », dira de Prouhèze, Rodrigue. Il faut donc nier le corps et les deux amants ne s'épouseront

que dans le renoncement et « sur la Croix », en ce que Claudel ne craint pas d'appeler « cet espèce de « non » sacramental », qui lie leur « deux âmes l'une à l'autre dans la mort et dans la nuit hors de tout motif humain ». Ces derniers mots jettent une vive lumière sur l'anthropologie claudélienne. On se demande comment une métaphysique chrétienne de l'amour, dans la religion du Dieu *incarné*, pourrait s'établir sur de telles bases. Mais peut-être ne faut-il voir en tout ceci que l'expression sublimée d'un conflit intérieur qui jamais ne se dénoua : cette rencontre que fit Claudel en 1901 d'un amour interdit, auquel cependant il ne put tout à fait renoncer ; d'où ce transfert sur le plan des essences...

Je pense néanmoins que ce fut ce sens de l'Incarnation, comme donnée centrale de la foi chrétienne, qui manqua le plus au poète dont les commentaires bibliques ne furent que des exégèses de l'Ancien Testament et qui parla si peu du Christ des Evangiles. Sa vision cosmique, tragique et sensuelle est au fond beaucoup plus « baroque » que chrétienne en son principe. Péguy le pressentait qui eut des valeurs en cause un sens autrement juste : « Il (Claudel) recherche l'extrême, le périlleux, l'exceptionnel. Il lui faut toujours franchir des abîmes sur la corde raide ; son christianisme a quelque chose de provocant... L'un et l'autre, nous travaillons, nous œuvrons dans le Sacré... Mais moi, je ne suis l'homme des cimes, je suis l'homme de la plaine... Je marche avec la piétaille, moi, je prends le chemin de tout le monde, je reste avec tout le monde... ».

Il fut à sa manière un témoin. Mais non un guide. Un prosélyte, et encore du genre bourru et bousculant, mais non un apôtre. Son œuvre, monolithique, n'invite guère au dialogue. C'est une architecture, un monument, a-t-on dit. Mais elle a la froideur somptueuse de la pierre. Elle tient bon, elle s'affirme, elle voudrait être irréfutable. Mais elle ne gagne pas à elle. Il faut choisir d'être d'accord en tout point avec elle ou de l'ignorer. Rien de moins « catholique » en un sens...

ROGER MUNIER.

POÉSIE ET CONNAISSANCE

Bien que L.-G. Gros, dans la préface d'une modestie excessive qu'il donne aux « *Elégies Augurales* » (1), qualifie ce titre de « fâcheusement prétentieux », c'est à sa justesse, à sa résonance poétique qu'il me plaît d'abord de rendre hommage. Que s'agissait-il d'exprimer ? Sans doute qu'une effusion lyrique tout intime peut permettre de laisser présager quelques nouveaux rapports de l'esprit avec le monde, et que le poète dispose de moyens éprouvés dont il peut faire un usage neuf. Si telle était l'ambition de Gros, il l'a satisfaite. Plus délibérément, je dirai qu'il a satisfait à ce que promettent les deux mots qui ouvrent son livre.

Ces poèmes sont écrits dans le ton de la confiance spirituelle, avec une simplicité, une sincérité qui écartent les ressources du langage « objet d'art », pour ne recourir qu'à celles du langage de la communication naturelle, mais vivifié, innervé, embelli par la nature de la pensée. Ce langage là ne présente aucune difficulté d'interprétation et il n'en est pas moins très contraignant. Il appelle constamment l'attention, et réclame du lecteur une présence au monde analogue, sinon identique à celle du poète.

*Pose à plat sur l'eau pure une lame de verre
Afin d'y voir fleurir des îles de mercure
Des amibes de l'air précaires et si tendres
Que tu penses toi-même y lire ton destin.*

.....

(Expériences à la portée de tous)

Le poète « regarde ». Il fait d'ailleurs l'éloge du regard. Mais d'un regard vraiment libre, et comme transcendant.

*Le vrai regard n'est point dans l'œil ou dans l'objet
Ni l'en deça, ni l'au delà ne le contiennent*

(1) *Les Cahiers du Sud*, édit. 1954.

*Ni l'émerveillement des prunelles humaines
 Ni dans les chiffres qui mesurent l'arc-en-ciel.
 Il ne faut pas s'interroger sur le regard
 Mais le sentir en soi battre comme une source
 Dont on ne sait jamais rien d'autre qu'elle bat.*

.....

Ce regard là, je l'assimilerai à l'étrange « sensation d'être homme » qui nous saisit lorsque nous nous sentons sentir, nous nous pensons penser, en bref à chaque fois qu'une part de nous-mêmes s'abstrait de notre réalité comme pour se projeter vers un « extérieur » où nous entendons brusquement les doux grondements de l'univers, où l'esprit palpite dans la matière, où nous nous découvrons libérés de la vie et de la mort, où nous vivons notre âme.

C'est dans le rayonnement de cette hyper-conscience que s'élaborent, s'écrivent, se lisent et se comprennent des poèmes tels que ceux de Gros, qui « parle pour l'autre race — au hasard de (ses) rencontres », et dans un frémissement « augural », essaie d'arracher au monde, non pas un secret, mais une nouvelle signification humaine.

Telle peut vraiment être la poésie « un moyen de connaissance », et je remercie L.-G. Gros de me donner, avec son livre, une juste opportunité d'y réfléchir.

Je ne crois pas que par le seul usage des mots, si extraordinaire soit-il, l'esprit puisse déborder ses pouvoirs naturels et provoquer une Révélation. (Que l'on veuille bien admettre ici que je ne suis nullement retenu par la crainte du sacrilège...). Non. Les expressions les plus insolites de la Poésie, celles qui paraissent les plus « géniales », m'ont toujours semblé plus neuves que mystérieuses, plus éclairantes sur les relations de l'homme au monde que venues de l'Absolu. Qu'elles demandent parfois un très grand effort d'adaptation à l'optique qui les a engendrées, certes, et j'avoue ne pas m'être donné le sentiment de comprendre « La saison en enfer », du premier coup. Mais, ce ne fut chaque fois qu'une question de véritable liberté personnelle, c'est-à-dire de disposition totale de moi-même, et non de transe ou d'éblouissement subit. Généralement, d'ailleurs, les textes les plus apparemment mystérieux s'éclairent aussitôt que l'on veut bien donner aux mots leur sens le plus originel, le plus concret.

Les grands poètes ne semblent pas avoir d'autre secret que celui d'écrire en un langage juste. Pour autant qu'ils restent en deçà du délire, lequel saisit parfois en eux, non le poète, mais l'homme, comme n'importe quel homme. Les vieilles superstitions, les histoires de nourrices et les mythes

interprétés dans leur acception primaire, ont fait grand tort à la Poésie, moins Pythie que Victoire. L'appel au magique est un témoignage d'impuissance. Il n'y a pas plus de raison de soumettre aux ombres la pensée émotionnelle des poètes que celle des philosophes ou des savants. Il ne s'agit pas, sur notre nuit organique, d'accumuler une autre nuit, mais, au contraire, d'humaniser ses témoignages les plus purs, en les transmuant par le langage en faits de conscience acquis et transmissibles. Tels sont la vocation et l'honneur perpétuels des hommes : intégrer la Nature à leur domaine mental et matériel. Défricher un champ, calculer la trajectoire d'une étoile, écrire un poème, c'est mettre en œuvre le même génie. La tâche est rude depuis le début du règne de notre espèce sur elle-même.

Planter sur le champ la statue d'une divinité, ou lui faire habiter l'étoile, ou croire qu'elle est directement inspirante, c'est aussi la même chose : une sorte de gage, une prise de distance avec la main ou la pensée créatrices, un repos et une attente. L'homme est en vérité si admirablement bâti qu'il sait se refuser sous le couvert des Dieux. Mais il n'est pas dupe. A telle enseigne, qu'il préfère souvent adorer plutôt que s'expliquer sur son adoration. Ainsi les poètes ont-ils inventé les Muses et les ont entourées de mystère. Pendant des siècles « l'inspiration » expliqua tout. Lorsque la Poésie rayonnait de lueurs par trop inquiétantes et qu'elle ébranlait les convenances mentales de l'époque, il suffisait aux commentateurs de souffrir un peu les voiles de la Muse et les bonnes âmes s'apaisaient. Survint la grande explosion de pensée rationnelle qui mena l'humanité de Descartes aux atomistes contemporains. Par une réaction de compensation, l'espèce secréta parallèlement une pensée émotionnelle beaucoup plus virulente, capable de rompre les canons du langage et de modifier l'esthétique des accomplissements de l'esprit par la parole. La Poésie devint l'expression naturelle de cette mutation. Elle s'élança vers les « domaines ignorés ». Naquit ensuite le mythe moderne de la « Poésie — moyen de connaissance ». Il fallait bien trouver une explication, transcender un phénomène qui ne laissait pas de surprendre, entre autres, le goût des catégories. Cette échappatoire était d'autant plus nécessaire que la nouvelle pensée émotionnelle — la Poésie — s'exprimait avec les mots du langage usuel, s'accrochait parfois à des formes anciennes et reconnaissables, alors que la pensée rationnelle échappait à l'entendement commun par les arcanes des langages mathématiques. On en vint alors à cette erreur considérable : sacraliser les moyens (ce qui laissait le champ libre à toutes les divagations d'écriture), alors que seule la fin est sacrée : à savoir la découverte de la réflexion du Sacré sur notre espèce, ces derniers mots pouvant donner une définition possible de la Poésie. En d'autres termes, ce n'est pas le poème qui

m'apparaît sacré, mais le mouvement d'esprit qui conduit à lui, pour autant que ce mouvement tire son origine du génie de l'espèce et s'y ajoute, ce qui suppose évidemment une sincérité première et une intelligibilité finale.

Donner (peut-être un esprit plus religieux dirait-il : rendre) la Création aux hommes, telle est la fin de la connaissance. Humaniser l'inconnu est dans la vocation directe de la Poésie. Je le reconnais une fois de plus en lisant les poèmes de Gros. Non pas l'inconnu tombé dans le domaine humain par quelque miracle, mais celui qui a échappé, ou échappe généralement au regard parce que trop usuel. Des graines, des marrons, un morceau de bois, un quartier bourgeois, un diorama, des herbes, des pommes, des coquillages, des ongles terreux — enfin tout ce qui attend, pour être signifiant, d'être signifié. Comme exemple, je donnerai les enseignements tirés par Gros de ce modeste ustensile des tables de restaurant : la burette double.

*Burette double, entre tous les objets
Je te crois le plus élégant.
Le moins pareil au cœur des hommes
Qui ne savent s'accommoder
De trop contraires éléments.*

.....
*L'huile large comme la face de la mer
Le vinaigre pointu, crêté de feux dansants
L'huile, ses lunes languissantes, le vinaigre
Hanté de mouchérons nés de l'Automne.*

.....
*Mais entre l'huile et le vinaigre désormais
Cette mince paroi de verre
Avec ses bulles plus fragiles
Que les puissances de la vie
Par la grâce d'un col de cygne
Se conjuguent sans se mêler
Tant d'amertume et de douceur.*

*Du même sol elles naquirent
Sous le même soleil
L'un est baume pour les blessures
L'autre insulte aux suppliciés
Du fruit opaque de l'olive
Est né le plus de transparence*

*Du grain de cristal une nuit
Aussi épaisse que le sang
Si l'huile est rance son onction
Ne perd aucun de ses pouvoirs
Mais le vin, qui le guérira
Jamais de tourner au vinaigre ?*

Mais il ne s'agit pas pour Gros que de rendre des objets à notre attention, de les charger d'un insolite potentiel. Ce serait faire œuvre seulement d'artiste, presque de dilettante. Gros veut aussi prendre en charge l'expression des hommes qui ne s'expriment pas, leur ouvrir le chemin d'une plus grande sensibilisation à leur présence. En même temps qu'il ramène des objets vers eux, il explore le « contenant » humain, en y cherchant ce qui n'est jamais vu, ou ce qui est oublié.

Notre propre chair, qui renâcle « à se deviner autre chose qu'elle même » et de la « mauvaise haleine » permet de remonter jusqu'au sens antique des entrailles; les souvenirs, qui ont « sauvagement besoin d'être aimés », les rêves, les pensées, la Ville enfin, cette espèce d'être qui fait la somme de ceux qui l'habitent.

Tout est matière, à l'attention du poète. Depuis le minuscule :

*O splendeur trop injustement méconnue du minuscule
Il est temps de te proclamer car tu es la plus humaine
O beauté à l'échelle des battements de nos cœurs.*

.....
jusqu'aux grandes significations telluriques des arbres, de la roche, de la foudre, et aux perpétuelles interprétations possibles de la mer. Le lecteur a le sentiment d'une présence multipliée, par moment extraordinairement efficace, parfois ironique, toujours généreuse, avec ce qu'il faut de chutes, d'échecs, de regrets pour que l'homme habite toujours le poète:

*Qui se veut statue est pris dans la pierre
Qui se veut pistil est pris par le vent*

D'une présence volontiers enseignante aussi. N'est-ce pas, après tout, un devoir que de parler, mais avec tranquillité et sans éclat de voix, de l'expérience acquise, de ce qu'on croit tenir pour le plus vrai ? Un des plus beaux textes « Leçon de l'acanthé » — sorte de main ailée à mi-chemin de la terre et du ciel — résume ainsi le sentiment de Gros sur ces mouvements vers la connaissance qui animent tout son livre

*Le monde n'est pas un miroir qu'il nous est loisible de poser
A seule fin de nous y retrouver [devant nous
Il n'est pas encore et ne le sera qu'après des siècles de
[sueurs et de larmes*

*Un objet d'usage comme ces outils quotidiens
Que nous manions avec une légitime confiance
Puisqu'ils sont eux-mêmes nés de la main*

.....

*Nous te chanterons vainement, Acanthe, et toute la beauté
[du monde*

*Nous autres dont la tâche dérisoire et magnifique à la fois
Est de suppléer à la connaissance encore approximative
Par les perpétuelles et maladroites inventions de l'amour.*

Cette humilité vraie me touche, plus que je n'ose l'écrire, par pudique fraternité avec le poète. Comme me touche celle du poème « Eloge des poncifs », comme me touchent tant et tant d'inflexions de cette voix nue, hésitante, assurée pourtant de grâces subites, et où je reconnais un des tons les plus attachants de la poésie contemporaine.

Celle-ci, selon mon opinion, n'a de sens, et partant, de valeur esthétique, que dans la mesure où elle témoigne d'un affinement, d'une extension de la sensibilité humaine, exprimés dans des formes qui permettent au lecteur de bonne foi de s'y réfléchir. Je ne dis pas qu'il soit impossible d'écrire d'une manière encore plus adorable « Mignonne allons voir si la rose... ». Mais un tel poème ne me paraîtrait jamais qu'une réussite verbale. Je lui préférerais n'importe quel cri, même maladroit, même enroué d'homme aux prises avec les espoirs, les terreurs de ce temps, avec le poids de cette ombre plombée de siècles qu'il est bien forcé de projeter sur la terre. Je ne veux pas croire à un Homme éternel, dont l'effort mental serait plus de se retrouver que de se créer. La poésie me paraît nier toute référence de cette sorte. Aussi bien n'est-il pas, à ma connaissance, de grande Poésie de l'Idéal. Le poème n'existe pas avant d'être écrit, et l'enfer de la Poésie est pavé d'intentions.

Cependant, s'il n'est pas d'Homme éternel, il est des hommes en avance sur leur temps, quelquefois de décades, de siècles, sinon de millénaires. Toute optique conventionnelle du progrès en est faussée. Il n'en est pas moins vrai que ce progrès existe, moins qualitativement que quantitativement.

Rimbaud n'est pas lu pendant cinquante ans. Mais, de 1945 à 1950, je crois savoir que cent mille exemplaires de

ses « Poésies » furent vendus. Actuellement, les poètes, et avec eux la masse des lecteurs de poèmes, rattrapent Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, aidés de ces grands relais que furent Valéry, Apollinaire et Eluard. Saint John Perse et René Char assurent l'avenir d'une nouvelle expansion.

Je ne veux point écraser L.-G. Gros sous ces voisinages illustres. Mais je dirai, pensant à lui et à quelques autres, avec les réserves qu'implique toute réflexion contemporaine à son objet, qu'il me fait songer à la nécessité préalable des outils et des matériaux qui ont pour fin de bâtir les grands édifices. Ses « Elégies » sont réellement « augurales » en ce sens qu'elles promettent la naissance et la vie de cette poésie « généralisée », ignorant tout interdit, universellement animatrice, et dont la vocation sera peut-être de consoler les hommes de leurs Dieux anciens en les préparant à leurs Dieux futurs.

RENÉ MÉNARD.

EPREUVES DU ROMAN

DES TRAVAUX ET DES JOURS

Entre le roman-mythologue (ou avec Gabriel Véraldi mythomane) et ces romans au présent absolu dont *Le passage* nous a fourni un exemple (1), y a-t-il toujours place pour le roman-Histoire : roman d'un milieu, roman d'une époque, roman d'une évolution, d'un accomplissement ou d'une dégradation ? On sait que ce genre fut par excellence celui du roman du XIX^e siècle. Les œuvres de Balzac ou de Tolstoï en demeurent exemplaires : romans d'un individu ou d'un groupe d'individus, microcosmes d'une société ouverte à l'Histoire et qui se projette dans un avenir de réconciliation. On connaît aussi l'échec relatif des cycles romanesques contemporains : le massif figé, fermé sur soi des *Thibault*, la longue, la monotone rhapsodie des *Hommes de bonne volonté* qui, au lieu de culminer en un véritable « chant social », s'effiloche en rengaines érotiques, en refrains rabachés par des petits bourgeois solitaires tournés vers leur passé. Restent pourtant, de cette première moitié du XX^e siècle, quelques romans circonscrits à un ou deux moments historiques : romans où l'Histoire se manifeste non comme une infinie possibilité de métamorphoses et de progrès mais comme une fatalité ; romans d'une Histoire tragique dont André Malraux s'est fait à la fois le témoin et le prophète.

Mais peut-être ne faut-il pas chercher dans ces livres la réponse à notre question. Peut-être nos romanciers doivent-ils maintenant refaire mais en sens inverse l'itinéraire dessiné par le roman-Histoire du XIX^e siècle : partant non d'une histoire totale appréhendée à travers une société cohérente mais de vies individuelles, immergées, presque noyées dans le cours de l'Histoire — dévoilant non une dialectique déjà accomplie mais les termes mêmes de cette dialectique — écrivant non le roman d'une époque et d'une société, mais le roman d'existences à l'horizon duquel cette société et cette époque se profileraient.

(1) Dont nous avons parlé dans notre dernière chronique *Les Cahiers du Sud*, n° 327.

C'est un peu la tâche que s'est proposée Jacques Brenner avec son *Atelier du photographe* (2). Balzac passait du collectif à l'individuel pour revenir au collectif; Brenner, lui, entend se borner à l'individuel — à une série de cas individuels. Aussi son livre est-il comme la superposition d'images, de clichés (son titre l'indique assez) prélevés sur la vie d'une ville de province des années d'avant-guerre à la Libération et projetés sur un arrière-fond de chansons et de refrains radiophoniques.

La tentative est intéressante mais, vite, elle tourne court, aboutissant à un résultat comparable à celui de Jean-Louis Curtis avec *Les justes causes* (3). Les jeunes gens dont Jacques Brenner « passant du récit aux lettres, des lettres aux journaux intimes » nous décrit l'entrée dans la vie, l'inscription (ou ses difficultés) dans l'époque n'accèdent jamais à une véritable existence, à une existence romanesque. Ils restent des clichés — au propre et au figuré. Vus du dehors, saisis par l'objectif à tel ou tel moment de leur vie, dans telle ou telle attitude, ils ont beau, entre-temps, agir, adhérer ou s'opposer à l'époque, ils demeurent des images fragmentaires, leurs actes se transforment en gestes, leurs sentiments en poses... La facilité un peu méprisante, le pointillisme paradoxalement flou avec lesquels Jacques Brenner nous retrace ce que nous pouvons à peine appeler leurs aventures (et un laisser-aller dans le langage que ne justifie pas le choix pour héros de jeunes gens aux moyens d'expression souvent incertains) sont sans doute pour une part responsable de cet échec. Mais il y a plus: il y a le parti-pris d'objectivité de Jacques Brenner — analogue à celui de Jean-Louis Curtis. Ici comme dans *Les justes causes* une poussière d'anecdotes recouvre le flux ou le reflux de l'Histoire.

Il semble en effet que pour tenter actuellement une expression romanesque de notre époque, il faille délibérément choisir ou le point de vue de Fabrice et, négligeant Waterloo, la stratégie, la tactique et l'Histoire, reconnaître le monde à partir de soi, de nos personnages avec la lucidité bornée et la volonté dont nous, dont ils sont susceptibles, ou une interprétation de l'Histoire (même jusqu'à son refus) et orienter le roman dans ce sens, lui conférer a priori une signification. En bref opter ou pour Simenon ou pour Dos Passos. Or, Jacques Brenner a voulu emprunter une voie médiane: nous imposer à la fois une Histoire — celle de l'époque qu'il nous décrit — et le refus de cette Histoire — qui s'incarne dans tous ses héros.

Aussi, y-a-t-il comme un vide au cœur de *L'atelier du photographe*: un défaut de temps. La durée de ce roman

(2) Aux Editions Julliard 1954.

(3) Cf. notre note sur *Les justes causes* dans *Les Cahiers du Sud*, n° 325.

n'est qu'une succession arithmétique de moments ; ses héros, un ensemble arbitraire de notations psychologiques (et souvent l'on parvient mal à distinguer Martial d'Yves, Richard de Clément, Louise d'Alberte...); sa trame, une série de contingences qui ne s'organisent pas entre elles. Jacques Brenner nous renvoie à des événements connus ; le temps passe ; ses héros changent de stature, de préoccupations et d'occupations. Nous avons les points de repère, mais entre eux rien. Toute Histoire en est absente, comme « gommée », quand seule une Histoire eût conféré une cohérence à ce petit monde qui n'est stagnant qu'en apparence.

Paradoxalement, c'est à un résultat analogue qu'Emmanuel d'Astier aboutit avec *L'été n'en finit pas* (4). Il avait pourtant, lui, choisi l'Histoire: un parti-pris historique. Le titre de sa chronique (chronique plutôt que roman puisqu'ici encore les événements sont, comme l'écrit Littré, « donnés selon l'ordre des temps » et non « étudiés dans leurs causes et dans leurs suites ») nous en avertit, Emmanuel d'Astier mise sur l'avenir, sur la croissance de l'été, sur son éclaircissement progressif — de cet été qui « seul, pour les communistes et les paysans, ne présente pas de péril. Pour les uns, il n'a pas d'envers ; comme l'espoir il n'en finit plus. Pour les autres c'est un outil qui s'use lentement avec leur vie ». Mais de cette foi, de cet espoir, Emmanuel d'Astier a seulement fait une pétition de principe. Son Histoire, il la pose comme certaine ici et là dans son livre, à son commencement et à sa conclusion, et entre-temps il s'en tient pour quitte.

« J'enviais aux communistes leur étonnante armure qui ne ressemblait pas aux songes et aux mythes des religions. Et je regardais les hommes de la vieille société qui, avec une inlassable fatuité, jouaient le *Revizor* de Gogol ». Voici la clef de *L'été n'en finit pas*. D'une part, il y a cette infailibilité des communistes tout carapaçonnés d'avenir (et qu'incarnent quelques personnages à demi paysans à demi ouvriers dont Astier nous propose des clichés exemplaires) ; d'autre part, le « petit théâtre » d'une société capitaliste en voie de désintégration. Entre les deux, un blanc. Les deux faces de *L'été n'en finit pas* sont ainsi superposées, plaquées l'une sur l'autre, sans coïncider ni se correspondre. Et peut-être ne manque-t-il à cette chronique qu'un seul personnage qui y eût joué le rôle essentiel du médiateur : Emmanuel d'Astier lui-même.

Certes, on l'y voit, on y parle de lui (et tous, qu'il s'agisse de ses amis communistes ou de ses ancêtres amiraux, généraux ou châtelains, le font de la même façon : comme d'un

(4) Aux Editions Julliard 1954.

héros « romanesque », toujours présent et pourtant insaisissable), mais jamais il ne se met lui-même en question, jamais il n'apparaît comme acte ou comme projet dans son univers. Sa chronique reste frangmentaire: une chronique familiale, parlementaire dont certains portraits sont, il est vrai, fort bien venus.

Refusant le roman-Histoire (cette tentative de donner une cohérence et un sens à des événements connus « dans leurs causes et dans leurs suites ») Emmanuel d'Astier a aussi écarté toute chronique à la première personne — la chronique de ses « travaux » et de ses « jours » — pour adopter le ton du mémorialiste: d'un homme qui *sait*, qui connaît et la mort et la fin de l'Histoire. « De temps à autre (mais, faudrait-il ajouter, *L'été n'en finit pas* est surtout fait de ces temps là), j'avais envie de regarder vivre ce monde — petit ou grand — qui avait été le mien. C'était le théâtre. La pièce était souvent mauvaise. Mais le jeu des acteurs qu'il soit bon ou mauvais m'a toujours fasciné. Ce n'était pas l'intrigue qui me retenait, j'avais rarement le temps de la pénétrer. C'était la représentation elle-même et son décor, la foire aux vanités, ses rites, la petite philosophie qui présidaient à la construction d'une cellule mondaine ».

Attitude qui a pu être celle d'un Proust décrivant le petit groupe des Verdurin (nous savons cependant que *La recherche du temps perdu* est issue d'une tout autre ambition) mais qui ne saurait être celle d'un homme qui parle de « projeter passé et présent dans l'avenir, de lier ceux-ci à celui-là, de les plier au monde si étroitement qu'il n'y a plus qu'une longue tâche et son poème ». Or, de cette *longue tâche*, une fois la lecture de *L'été n'en finit pas* achevée, nous continuons à tout ignorer: à peine avons-nous vu l'ombre qu'elle projette sur le « petit théâtre » d'Astier, et du poème rêvé, seule subsiste cette chronique d'un monde creux que le temps n'entame pas. Au point que l'on est tenté d'appliquer à son livre, la réflexion qu'Emmanuel d'Astier nous propose en conclusion: « Depuis sept ans, il semble que rien n'a bougé en France, sauf la vie et l'âge de chacun dont le mouvement se voit mieux que celui des générations », tout en lui laissant, à lui, l'homme qui sait, la charge et le bénéfice de ce qu'il affirme ensuite: « C'est une apparence. Dans l'immobilité le fruit mûrit à l'intérieur. Quand il éclate et qu'il tombe, c'est parfois dans le silence. Il n'y a pas toujours besoin de tempête. Et c'est la surprise ». Le problème reste donc entier: cette surprise, comment l'intégrer au roman; comment lui conserver à la fois sa contingence (qui fait d'elle une surprise) et sa nécessité (sans laquelle il n'y aurait pas d'œuvre) ?

C'est Roger Vailland qui s'attaque du plus près à cette question. Réduisant le lieu de son action, la concentrant dans

un temps limité, il a voulu nous donner, avec *Beau Masque* (5) le portrait d'une militante: le roman de la formation d'une communiste — un peu, celui d'un Wilhem Meister femelle mâtiné de Julien Sorel ; nous montrer les voies par lesquelles cette surprise viendra jusqu'à nous.

Jean Lartigue a déjà dit ici (6) les qualités de ce *Beau Masque* — livre auquel il ne manque pour constituer le modèle de ce roman « politique » contemporain dont nous recherchons les figures, que l'essentiel: une explication autre que psychologique de Pierrette Amable — c'est-à-dire une approche du monde et des problèmes du travail des prolétaires. Roger Vailland reste un brillant disciple des romanciers du xix^e, singulièrement de Stendhal, et des moralistes du xviii^e siècle. Son *Beau Masque* éveille en nous toute une gamme de résonances culturelles mettant en branle notre système de réflexes littéraires conditionnés et suscitant notre plaisir littéraire un peu à la façon d'un livre de Giraudoux. Et c'est aussi ce qui le limite: le plaisir vient d'abord, la signification ensuite, et cette signification, Vailland nous l'impose du dehors. Chez lui, bourgeois et ouvriers sont de la même trempe: des personnages du répertoire. Seule l'Histoire les différencie, mais à la façon du Dieu des jansénistes: selon leur prédestination. Ici encore, le temps avec sa puissance de métamorphoses ou son pouvoir de dégradation, fait défaut. L'intrigue est ronde, close. Tout s'y accomplit pleinement (comme dans une tragédie racinienne): le suicide du « jeune patron », la mort de Beau Masque, sorte de Don Juan communiste, la formation de la militante Pierrette Amable... A aucun moment, Roger Vailland ne nous introduit dans le combat des communistes et il y demeure lui-même étranger: témoin qui de l'extérieur encourage ses camarades, gagné de cœur et de foi à leur cause, décrivant et commentant leurs actes dans la perspective d'une victoire finale. Mais jamais nous ne saisissons la genèse de ces actes; jamais Vailland ne nous en impose la nécessité immédiate. Il reste, lui, un bourgeois: bourgeois qui écrit un roman communiste, un roman sur des prolétaires, sur un combat qu'il sait gagné d'avance, pour des bourgeois, pour convaincre ceux-ci de leur proche défaite, convertissant ses ouvriers en héros infaillibles, sans faire effort pour retrouver l'origine, les chemins et le sens de cette action ouvrière — de cette Histoire.

Ainsi ce qui manque le plus aux trois œuvres, pourtant si différentes, que je viens d'évoquer, c'est la *politique*. J'entends: non tel ou tel choix politique qui serait à l'origine et à l'horizon du livre (ce choix, il est assez visible, du moins dans le cas d'Astier et de Vailland), mais une *dimension*

(5) Aux Editions Gallimard 1954.

(6) Dans une note sur *Beau Masque*. *Les Cahiers du Sud*, n° 327.

politique. Roman ou chronique de partisans, *L'été n'en finit pas* et *Beau Masque* ne sont jamais des romans politiques : œuvres d'une Histoire-en-train-de-se-faire.

Seule Simone de Beauvoir, dans *Les Mandarins* (7) œuvre à la fois moins vaste et plus ambitieuse que les précédentes, fait de l'Histoire le principal objet de son roman. Non d'une Histoire considérée comme eschatologie, mais d'une Histoire vécue au jour le jour, d'une Histoire éprouvée et construite dans le temps. Livre des intellectuels d'après la Libération, *Les Mandarins* ne visent ni à décrire objectivement certains de ces intellectuels, ni à nouer et dénouer un drame (passionnel ou d'ordre spéculatif) entre eux. Seulement ils posent, en termes de roman, cette question déjà soulevée par Dionys Mascolo dans *Le communisme* (8) : « Un intellectuel peut-il actuellement se vouer à la révolution sans se renier comme intellectuel ? ».

Roman singulier puisque, sous des apparences fort classiques (on y trouve bien un milieu, des personnages définis une fois pour toutes et dessinés avec force et minutie, des péripéties romanesques), *Les Mandarins* ne se ferment pas sur un univers solidifié, formé et jugé par son auteur. Ce livre peut certes apparaître comme le produit de l'interrogation de Mascolo — puis cette interrogation s'y est, en quelque sorte, « personnalisée », incarnée; elle y est devenue mise en question de Simone de Beauvoir tout entière : Simone de Beauvoir-intellectuelle de gauche par elle-même. Car s'il importe peu que Henri Perron soit Camus, Robert Dubreuilh, Sartre ou que tous deux représentent deux faces, deux virtualités de Sartre tandis que Paule et Anne à la fois seraient Simone de Beauvoir que *L'espoir* soit *Combat*, Samazelle David Rousset ou tel autre... si les clefs des *Mandarins* peuvent être tenues pour négligeables, ce qui ne l'est pas c'est que les événements y soient « datés, situés et qu'ils signifient quelque chose ». que *Les Mandarins* « racontent une histoire d'aujourd'hui ou les lecteurs retrouvent leurs soucis, leurs problèmes », qu'ils ne visent pas à « démontrer ni à exhorter, mais à témoigner » et que ce témoignage soit engagé dans l'expérience, dans l'affaire à laquelle il a trait au point de modifier peu à peu les données, qu'il soit un acte, une réflexion « politique » au sens fort du terme. Car, ici, contrairement à ce qui se passait dans les livres d'Astier et de Vaillant, Simone de Beauvoir est au centre de son œuvre, au centre de son « petit théâtre ». Les « petites choses » (nos « petites lumières privées ») et les « grands problèmes » (ceux de « l'Histoire ») n'y coexistent pas seulement, mais s'interpénètrent. Comme le constatent Perron et Dubreuilh :

(7) Aux Editions Gallimard 1954.

(8) Aux Editions Gallimard : « *Le communisme : révolution et communication ou la dialectique des besoins* » 1953.

« Mais ça (ces petites lumières) a un sens aujourd'hui, dit Dubreuilh. Ça compte dans nos vies, alors ça doit compter dans nos livres. (...) On croirait que la gauche est condamnée à une littérature de propagande dont chaque mot doit édifier le lecteur !

« Oh ! je ne m'en ressens pas pour ce genre de littérature, dit Henri.

« — Je sais, mais vous n'essayez pas autre chose. Il y a pourtant de quoi s'occuper ! (...) Bien sûr, si on fait du merveilleux à propos de ces petites lumières en oubliant ce qu'elles signifient, on est un salaud ; mais justement : trouvez une manière d'en parler qui ne soit pas celle des esthètes de droite ; faites sentir à la fois ce qu'elles ont de joli, et la misère des faubourgs. C'est ça que devrait se proposer une littérature de gauche (...) : nous faire voir les choses dans une perspective neuve en les replaçant à leur vraie place ; mais n'appauvrissons pas le monde. Les expériences personnelles, ce que vous appelez des mirages, ça existe. »

Ainsi d'une part il y a l'Histoire : celle que nous avons vu ou cru voir se dérouler depuis 1944, celle qui s'est inscrite dans les journaux, obscure, indéchiffrable et, au sens propre, insensée ; d'autre part, il y a la vie, notre vie, nos existences d'intellectuels, de petits bourgeois... Le roman de Simone de Beauvoir ne prétend pas réaliser leur synthèse, les fondre en un monde cohérent, organisé, dirigé vers un but certain, comparable aux univers de Balzac ou de Tolstoï, ou fermé sur soi et ne recevant sa loi que de son créateur comme celui de Proust. Il se veut seulement médiation : l'analyse et le développement de quelques expériences personnelles (celles d'un groupe d'écrivains parisiens pour lesquels le problème politique est fondamental), unies entre elles par les liens du cœur, de l'intérêt ou de la chair et engagées dans une société, dans une Histoire dont personne encore ne connaît le Destin.

Et peut-être pourrait-on reprocher à cette œuvre non, comme on l'a fait, d'être un roman à thèse (car je ne vois guère la thèse qu'y défendrait Simone de Beauvoir hors cette nécessité pour l'homme de ne pas se couper du monde, de l'Histoire — d'une totalité vécue — et l'espoir, un espoir fragile en un avenir indéterminable mais qui, quoi qu'il en soit, sera le nôtre), ni même de manquer d'art (bien que *Les Mandarins* soient, sans doute, « mal écrits » et que les entorses au français littéraire comme des formules d'une poésie toute faite, du genre : « Le ciel : un cristal noir » y abondent), mais d'être un roman trop « voulu », trop concerté. Un roman trop volontairement proche des grands romans-Histoire du XIX^e siècle.

Sur Simone de Beauvoir comme sur Sartre (pensons à *Les chemins de la liberté*) pèse l'hypothèque-Tolstoï. *La guerre et la paix* obsède littéralement nos deux romanciers. Ainsi Simone de Beauvoir prend soin, dans *Les Mandarins*, de ne jamais manquer un « moment » historique : nuit de la Libération, nuit de la Victoire... Elle rêve d'une cohérence, d'une épaisseur romanesques qui contrediraient pourtant son projet. Elle craint que ses personnages manquent de réalité : aussi insiste-t-elle, les « type »-t-elle, les définit-elle à la fois du dehors et du dedans au maximum (nous savons toujours tout de ses principaux héros) les transformant presque en protagonistes d'un roman de mœurs.

Or à un tel livre, seuls une forme plus linéaire, un grain plus lisse, une construction moins volontaire eussent conféré sa vraie signification : celle d'une remise en question d'une époque et d'un milieu à travers une somme d'expériences individuelles. Et plus qu'à un roman, nous aurions eu affaire à une chronique (comparable, peut-être à *La fin d'une jeunesse* (9) le journal malheureusement un peu grêle, que tint Roger Stéphane pendant les années des *Mandarins*). Non une chronique désinvolte et rose comme *L'été n'en finit pas*, mais une chronique drue, nourrie de contradictions, trouée de blancs (les consciences opaques des autres...). Une œuvre en-train-de-se-faire que ne fermerait aucune interprétation psychologique ou transcendente, animée par cette dialectique qui fait de l'homme un prisonnier de l'Histoire et de ses mythes s'il refuse cette Histoire et qui l'en délivre quand il l'assume, la vivant et la réfléchissant à chaque instant.

Car il se pourrait que, le grand roman-Histoire du XIX^e siècle mort, ce fût par la chronique — une chronique de ses travaux et de ses jours — que l'écrivain d'aujourd'hui retrouve son temps, s'y inscrive et en assume les contradictions dans « une perspective neuve ».

BERNARD DORT.

(9) Aux Editions de la Table Ronde, 1954.

LES ARTS

LA PEINTURE GOTHIQUE

La grande loi de l'alternance du goût, en matière artistique, justifie sans doute notre intérêt actuel (qui est en passe de devenir une mode) pour le Moyen-Age. Au temps de Viollet-le-Duc, on y recherchait le légendaire, le sombre, le touffu, le fantastique, bref son côté « gargouille » et « manoir ». Aujourd'hui, après une période d'éclipse, nous sommes atteints par sa force rude ou son élégance racée, par son inquiétude, par son « caractère » qui tient avec certaines formes de l'art de notre temps. C'est dire les résonances que doit susciter l'ouvrage de Jacques Dupont et Cesare Gnudi, qui embrasse le vaste panorama européen de la peinture au XIII^e et XIV^e siècles.

« Le terme gothique, écrivent-ils, ne recouvre pas une dénomination d'école, mais caractérise un esprit qui est commun aux productions artistiques des différentes régions de l'Europe occidentale à partir de la fin du XII^e siècle ».

C'est bien en fonction de cet « esprit gothique », en effet qu'il faut tenter de fixer ses limites à la « peinture gothique ». Mais on ne saurait être trop prudent, et l'on s'aperçoit rapidement du piège que constituent toutes dates précises, dans leur rigidité et dans leur sécheresse. Il est évident, par exemple, que l'architecture ogivale apparaît dès le milieu du XII^e siècle, que l'émancipation de la pensée est aussi un fait du XII^e siècle, de même que l'apparition des communes et des corporations. Au contraire les peintres de l'école pisane du XIII^e siècle n'ont pas les « signes » gothiques d'autres artistes du même temps, et se rattachent à une esthétique antérieure, tandis que leur contemporain Giotto (dont C. Gnudi a raison, par ailleurs, de souligner le « gothisme ») est tourné vers la Renaissance, au point qu'il est couramment compris parmi les peintres italiens de cette « époque » artistique.

Toutes précautions étant prises — et M. Jacques Dupont les prend dès les premières pages de l'ouvrage de Skira où il a la charge de fixer les conditions de la « naissance de l'art séculier » (« ce monde singulier qui cherche les bases de son avenir échappe aux classifications faciles ») — on

est frappé par le changement complet qui se manifeste dans la politique européenne au début du XIII^e siècle, et par ses raisons profondes. L'Europe échappe à la tutelle spirituelle du pape et à la tutelle temporelle de l'Empereur (Bouvines 1214) pour passer sous l'influence des jeunes monarchies d'Angleterre et de France, qui ne vont pas tarder à s'affronter. Jusqu'alors la Foi a mené la politique ; désormais elle sera inspirée par des considérants réalistes, nationaux et économiques.

Mais ce sont moins encore les événements politiques que les modifications de la vie économique, sociale et culturelle qui auront leur répercussion dans le domaine de l'art :

1° Faillite sociale de la classe féodale, et naissance d'une grande bourgeoisie de marchands et de financiers, puis d'une petite bourgeoisie d'artisans et de commerçants, en France, en Italie, en Allemagne (ville hanséatiques) en Angleterre (premières formes du parlementarisme). Le « bourgeoisisme » amènera, dans les arts et les lettres, une volonté de représentation de la vie familière et des coutumes, un caractère intime que reflète bien la peinture du temps.

2° Faillite politique aussi de la féodalité et naissance des Cours, où des princes monopolisant puissance et richesse attirent des artistes, venus souvent de pays différents, qui élaborent un « art courtois » précieux et raffiné. Au XIV^e siècle les Cours de France, de Bourgogne, d'Angleterre, de Prague constituent les « noyaux » de la peinture internationale du siècle suivant.

3° Développement des foires et du commerce international agissant dans le même sens.

4° La nouvelle culture échappe à son inspiration cléricale sous la double poussée des universités du XIII^e siècle et de la connaissance, à la même époque (par l'Islam et l'Espagne) du rationalisme aristotélicien. L'esprit scientifique perce à travers les fables et les légendes du « Livre du Trésor » de Brunetto Latini, écrit en français vers 1265, se trouve plus précisément dans l'expérience du « Régime du corps » du siennois Aldebrandin, ou de la « Chirurgie » d'Henri de Mondeville. Rétrogrades sur un certain plan, la littérature allégorique et le lyrisme courtois mènent à l'élégance, à la délicatesse et à la sensibilité — élans humains qui deviendront au XV^e siècle maniérisme et sensiblerie. Tout cet humanisme gothique crée un climat très différent de celui de l'ordre et de la foi romans.

Pourtant la peinture gothique ne saurait être expliquée par les seules transformations des mœurs et de la pensée. Elle répond aussi, et peut-être plus précisément, à de nouvelles

formules et à de nouveaux résultats dans le domaine purement esthétique.

Au XIII^e siècle, la peinture se trouve à la croisée de plusieurs traditions :

1° La fresque. Il s'agit de la plus ancienne tradition, ininterrompue ou presque depuis le magdalénien. Byzance, par ses mosaïques d'abord, puis par ses peintures murales (lorsque les mosaïques devinrent trop coûteuses) l'a transmise à l'Occident. Cette tradition avait un caractère plus oriental qu'occidental, dans la mesure où l'art nouveau et jeune de Byzance — en réaction contre le milieu antique gréco-romain — avait pris la plupart de ses mots d'ordre à l'Orient pour constituer un patrimoine esthétique monumental et idéaliste, à l'image de la religion au pouvoir.

2° La miniature. L'enluminure des manuscrits avait au contraire à Byzance un caractère « conservateur » assez sensible, fidèle aux canons de la peinture antique, bien fait pour satisfaire le goût de sa clientèle de riches amateurs ou du haut clergé. Tradition de nuance plus occidentale donc ou, si l'on préfère, plus « romaine ».

3° L'icone. Il s'agit là d'une formule matérielle, le tableau de chevalet, qui va rallier rapidement le monde pictural. C'était une création somme toute récente (XI^e siècle ?) dont la vogue résultait de nécessités économiques (mosaïque de format réduit d'abord, donc moins onéreuse, puis tableau peint) ou commerciales (exportation à l'étranger, à Venise par exemple, gros acheteurs d'icônes à Byzance). Son origine : la pitié privée, qui se développa au fil du temps.

Mais aucune de ces traditions picturales, et même toutes ensemble ne sont suffisantes à rendre compte de la « nouvelle esthétique » de la peinture gothique. Au style linéaire de la tradition byzantine — et de la peinture romane — se substitue un art *qui tire essentiellement parti des conquêtes spatiales de l'architecture*. De la nouvelle architecture ogivale. En ce sens la peinture qui s'élabore au XIII^e et XIV^e siècles peut légitimement s'appeler gothique.

Que l'on veuille bien, un instant, comparer du point de vue spatial l'architecture romane et l'architecture gothique, et l'on s'apercevra de tout ce que la peinture des XIII^e et XIV^e siècles doit à celle-ci.

Les architectes romans ont, à l'intérieur de leurs édifices, construit un espace plus intellectuel que sensible. Entre l'espace du dehors et l'espace du dedans il y a comme une différence de nature. Dans la nef romane règne l'espace calme et statique de Dieu, un morceau d'espace arraché aux contingences, pris entre les murs, rendu à sa force et à sa

fixité originelles, doté d'une sorte d'immobilité éternelle. Au contraire c'est l'espace du dehors que les architectes gothiques veulent, non pas soumettre à leur foi, mais réduire, flatter, retenir entre les piliers et les formes de la nef. Pour le rendre plus sensuel ils multiplient les vitraux qui jettent, au gré des heures, la couleur dans l'aire des murs. Du sommet des ogives partent des faisceaux de lignes qui descendent jusqu'au sol. Ce graphisme, reproduit de voûte à voûte, et de nef à nef, forme, selon les angles de vision, tout un *jeu de miroirs*, tout un système de répétitions et d'interruptions à travers lequel l'espace se glisse, devient animé, favorise les effets de l'ombre et de la lumière ⁽¹⁾. L'espace statique roman cède la place à l'espace dynamique gothique.

Le caractère nouveau de la peinture gothique c'est justement sa spacialisation, l'utilisation « tactile », pour employer l'expression de Berenson, de l'ombre et de la lumière. Or qui pouvait mieux la rendre évidente et nécessaire aux yeux des peintres que cette architecture nouvelle qui, depuis un demi siècle, évidait les murs, élançait les églises, découpait la matière et l'allongeait, la mettait dans les moyens de l'homme en la faisant « tourner » et en la « décrochant » ? L'architecture romane enfermait la peinture, la plaquait aux deux dimensions du mur, la subordonnait à l'ordre architectural comme elle subordonnait la sculpture aux formes des tympans ou des chapiteaux. L'architecture gothique la libère. Aux vierges romanes frontales, à leurs drapés linéaires, se substituent les statues gothiques, dont les étoffes bouillonnent et cassent, dont le corps se déhanche peu à peu et « vrille » dans l'espace. Toutes ces sculptures, les murs aussi, sont peints, bariolés même, l'ombre devient une conquête de la peinture. *L'espace mouvementé* qu'elle compose lui a été péremptoirement proposé par l'architecture gothique. Mais il y a mieux : ce jeu mathématique ⁽²⁾ des lignes architecturales gothiques (où la voûte n'est plus qu'un remplissage), ces nervures régulières des arcs, multipliées jusqu'à l'obsession, ne sont-elles pas comme la démonstration des lois des plans et des lignes de fuite, comme le triomphe des « perspectives croisées » ? L'architecture ogivale annonce déjà le « perspectivisme » de Paolo Uccello, et, au delà, celui du « Mariage de la Vierge » de Raphaël.

La « peinture de la réalité » de Giotto, à la fois réalisme humain et réalisme esthétique des corps dans l'espace, doit donc être réintégrée dans son caractère *gothique*, comme le souligne C. Gnudi ⁽³⁾, mais le mot « gothique » ne doit pas être amputé de sa résonance

(1) Ce *jeu de miroirs* est tel que, par rapport aux murs romans, il semble que les gothiques aient découvert la transparence.

(2) Qui n'est plus au service de la foi mais à l'exaltation de la science (« l'espace progressivement humanisé »).

(3) « Pas d'opposition entre Giotto et le monde gothique ».

architecturale. Force est aussi de *constater* que le meilleur rendu de l'espace et de la perspective, dans les peintures et les miniatures du XIV^e siècle, est celui qui *figure une architecture* (dais de la Vierge, intérieurs d'églises, etc...). On pourra alors déduire que la transformation de la vision plastique, et les moyens de l'exprimer, ont peut-être été suggérés à la peinture du temps par l'architecture ogivale nouvelle plus que par des formules anciennes, proprement picturales, ou par des transformations, spirituelles ou économiques, les unes et les autres incapables de rendre complètement compte des œuvres des XIII^e et XIV^e siècles.

Il restait encore, pour avoir la plus juste vue de la peinture gothique (les études de J. Dupont et C. Gnudi, ainsi que les très belles reproductions en couleurs qui les illustrent seraient une base précieuse) il resterait à en rechercher les différents aspects, son humanisme (réalisme et dramatisme axés sur l'homme), son lyrisme (la volonté de beauté, de rythmes et de couleurs pures), son naturalisme (le sens de la nature et de la vérité), son anecdotisme (images de la vie familière et sociale), représentés respectivement, par exemple, par Giotto, par Simone Martini, par Ambrogio Lorenzetti (ou le peintre du « Triomphe de la mort » de Pise), par les « Petites Heures » du duc de Berry. Mais ces considérations dépasseraient le cadre restreint de cette chronique.

Je préfère signaler le *corpus* d'un art méconnu, la peinture murale gothique, révélé à notre attention par Yves Bonnefoy « Autant les peintures romanes sont fameuses, dit-il, autant celles qui leur ont succédé sur les murs de nos églises sont demeurées dans l'oubli ». C'est vrai, mais il est juste de remarquer que les peintures murales romanes sont au centre même de la représentation graphique de leur époque, tandis que les peintures murales gothiques ne sont en France qu'un art mineur, passé dans le domaine de l'ornement. L'étroitesse des murs des églises, la place faite au vitrail et à la tapisserie, aussi bien que l'importance grandissante du tableau de chevalet semblent laisser la décoration occasionnelle des murs, à partir du XIII^e siècle, à des artistes de second ordre. Mais la plupart des peintures murales gothiques ont disparu, soit par dégradation soit par suite de restaurations regrettables : nous ne possédons donc pas tous les éléments du problème, pour juger avec certitude. Les photographies de Pierre Devinoy (on se souvient de son livre sur les peintures romanes) nous en présentent les quelques chefs-d'œuvre sauvés, les seuls souvenirs peut-être que nous pourrions conserver de certains, dont le mauvais état fait prévoir une fin prochaine.

Deux écoles s'offrent à notre attention. L'école provençale (fresque de la « Garde-Robe » d'Avignon et de Sorgues) dont le style s'apparente à celui de la peinture internationalisante du

xiv^e siècle, de caractère courtois et d'influence italienne. L'école d'Auvergne (« Crucifiement » de Sainte-Croix-en-Jarez, xiv^e siècle) qui livrera son « testament terrible » dans la « Danse macabre » de La Chaise-Dieu (xv^e siècle) dont l'intensité et le caractère excessif, décharné et rapace, sont accentués par le fait qu'elle est une ébauche.

Pour ma part, je suis plus attiré par deux fragments qui semblent d'un faire assez proche, d'une facture très « domaine royal », les peintures de Saint-Geniès et de Saint-Amand-de-Boixe, du début du xiv^e siècle. Les premières, où l'intensité dramatique est curieusement combattue par une sorte de mollesse élégante ; les secondes d'une prodigieuse liberté de dessin et d'une noble mesure. « A Saint-Amand-de-Boixe, écrit Yves Bonnefoy, autre chose se montre qu'un équilibre. Ou quelque chose de plus, une gracilité heureuse, une étroitesse assurée : la conscience d'un équilibre ». C'est ce discret *sourire plastique*, concrétisé dans la figure de la « Vierge de la Visitation » de Saint-Amand, qui constitue sans doute le meilleur, et le plus ineffable, de l'art français de ce temps.

PIERRE GUERRE.

LA PEINTURE GOTHIQUE, *texte de Jacques Dupont et Cesare Gnudi, un volume relié toile, 215 pages, 110 reproductions en couleurs. Prix: 7.000 frs* (Collect. « Les grands siècles de la peinture » A. Skira, éd.).

PEINTURES MURALES DE LA FRANCE GOTHIQUE, *texte d'Yves Bonnefoy, photographies de Pierre Devinoy, un volume relié toile 56 pages, 144 reproductions dont 20 en couleurs. Prix: 3.000 frs* (Paul Hartmann, éd.).

LE THEATREA LA RECHERCHE
DE L'AUTEUR INCONNU

En cette fin de février, la saison d'hiver s'achève, la saison de printemps va commencer : le moment est sans doute propice pour le chroniqueur des *Cahiers* que rien, heureusement, ne lie à l'actualité immédiate pour faire rapidement le point et le bilan provisoire. On a monté beaucoup de pièces à Paris depuis la rentrée, il y a eu beaucoup d'échecs, quelques réussites ; quelques spectacles intéressants, beaucoup de médiocres : bref, il ne s'agit pas de se lamenter ou de s'émerveiller systématiquement. Il est certain qu'il y a encore des hommes de théâtre, des metteurs en scène, des acteurs, des animateurs. Mais il faut bien le dire, ce qui frappe surtout c'est la pénurie à peu près totale de nouveaux auteurs dramatiques.

Cette année, la crise semble générale. Pas d'auteur nouveau au Français, et même pas de pièce nouvelle à part le *Port Royal* de M. de Montherlant sur laquelle nous reviendrons. On a le temps de parler des auteurs qui s'installent tout vifs dans un théâtre pour Bibliothèque de la Pléiade et pour classiques Vaubourdolle. Pas de nouveauté chez M. Jean Vilar : *Cinna* et *Macbeth* viennent rejoindre *Richard II* et *Le Prince de Hombourg*. Pas de nouveauté chez M. Jean-Louis Barrault qui fait sa saison avec *La Cerisaie*, *Volpone* et *Bérénice*, à l'exception d'un acte de M. Christopher Fry sur lequel il faudra également revenir quand son œuvre pénétrera mieux dans le public français. Pas d'auteur nouveau au boulevard non plus : le théâtre de digestion cherche à prolonger son agonie en faisant appel à ses maîtres chevronnés, comme M. Jacques Deval ou M. André Birabeau, et ceux-ci n'arrivent même pas à retrouver leurs succès de jadis ; on revient à Noël Coward, ou enfin, ressource beaucoup plus sûre, on revient à Feydeau. Point d'auteur nouveau enfin dans les rares petits théâtres qui subsistent en marge ou dans les jeunes compagnies : on y exploite avec plus ou moins de bonheur le répertoire de Lorca et celui de Pirandello, en y joignant parfois Tchekhov ou Bert Brecht. Les

exceptions peuvent se compter sur les doigts de la main. Tout se passe comme si la machine théâtrale manquait cruellement de matière originale. Nous n'aurons bientôt plus que des théâtres de répertoire.

Trois auteurs à peine méritent de retenir un peu plus notre attention parce qu'ils sont de ceux qui ont conquis notre estime par le livre avant d'aborder la scène : M. Jules Roy qui a fait jouer *Les Cyclones* à la Michodière ; M. Félicien Marceau dont l'Atelier a monté la *Caterina* et Mme Marguerite Yourcenar qui a été contrainte de laisser représenter son *Electre* aux Mathurins. Seule la pièce de M. Jules Roy a connu un grand succès. Elle le méritait : elle est belle, elle est bien faite, elle était admirablement jouée par M. Pierre Fresnay. On connaît l'œuvre de M. Jules Roy et ses grands thèmes, cette ambition nostalgique de passer du ciel des aviateurs au ciel du bon Dieu, ce balancement entre le métier des armes et la vocation humaine qui ne pourrait s'arrêter que par la création d'une nouvelle chevalerie. Dans le simple bureau d'un colonel commandant un aérodrome militaire, un problème technique va poser un problème humain, fournir le point de départ d'une tragédie. Le Cyclone est un nouvel avion qui peut réaliser des prouesses prodigieuses ; mais les essais en cours sont meurtriers, une série d'accidents inexplicables vient d'endeuiller la base. Le problème technique c'est la découverte de la cause des accidents ; et le problème humain c'est celui de l'exactitude de ses calculs pour l'ingénieur ; de sa fortune pour le constructeur et de la fortune des armes pour le général ; c'est un problème de vie ou de mort surtout pour les pilotes, leur vie ou leur mort pour chacun et plus encore la vie ou la mort, pour chacun, de ses camarades. Au centre de ce système de passions et d'intérêts, un homme, un homme sensible, et qui doit prendre des décisions. La situation tragique est pleine de noblesse ; et dramatiquement la pièce est construite avec une telle habileté que nous nous intéressons de plus en plus à la solution du problème technique et du problème humain, si bien qu'au troisième et dernier acte, pendant les essais décisifs d'un dernier Cyclone, nous avons le souffle coupé, nous partageons l'angoisse de tous les personnages parce que nous savons ce qui est en jeu pour chacun. Le danger d'une œuvre ainsi ramassée, c'est que les héros n'existent que faiblement sur le plan de la vie privée, des attaches individuelles, etc. Une excellente interprétation (Pierre Tabard, François Chaumette, François Darbon, Jeanine Crispin) écartait ce danger en humanisant les personnages ; et M. Pierre Fresnay, metteur en scène et interprète donnait un admirable exemple d'humanité et de mesure, d'intelligence, de sensibilité et de tact dans le rôle principal.

Pour ses débuts d'auteur dramatique, M. Félicien Marceau a été beaucoup moins heureux. Non que sa pièce soit sans qualités. Cette évocation de Catherine Cornaro est pleine de grands sentiments et de moments dramatiques, elle est écrite dans une langue ferme et noble : bref de la couleur, des idées, du dialogue, la pièce soutient très honorablement la comparaison avec la plupart des drames historiques de ces dernières années. Mais, je ne sais trop pourquoi, cela ne passait pas, cela n'était jamais émouvant. Peut-être le rôle principal était-il mal construit : c'est celui d'une femme que l'on tend à nous présenter comme fière et forte, mais qui n'agit pas réellement, qui se contente à chaque acte de prendre une décision un peu mécanique et semble plus « agie » qu'agissante. Peut-être tout simplement avons-nous l'impression de plus de talent et d'application que de nécessité intérieure : cela valait une note très élevée comme composition dans la classe du professeur Montherlant, mais cela n'était après tout qu'un exercice d'élève. Peut-être enfin la pièce était-elle décentrée par la présence d'un excellent comédien, M. Jacques François, et d'un seul.

Mme Marguerite Yourcenar avait recommandé à ceux qui aiment son talent de ne pas aller aux représentations de son *Electre*, qu'elle jugeait très sévèrement. On ne peut donc en parler que d'après le texte publié (chez Plon). S'il est probable qu'il y avait de lourdes erreurs de distribution, il faut bien dire aussi qu'à la lecture, et malgré une excellente introduction, les vertus dramatiques du texte ne s'imposent pas sans réticences. On sait que la pièce porte en sous-titre « La chute des masques » et qu'il s'agit d'une entreprise de « démystification » comme disent certains : Oreste est le fils de l'adultère Egisthe-Clytemnestre, la relation Oreste-Pylade est suspecte d'homosexualité, etc. Cela est intéressant, mais cela risque d'aller dans le sens de *La Belle Hélène* et finalement de la substitution d'un drame bourgeois à la tragédie. La chute des masques entraîne une sorte de chute de potentiel. Mais il faut espérer que nous aurons l'occasion de mieux juger du théâtre de Mme Marguerite Yourcenar.

En dehors des trois auteurs que nous venons de dire, il suffit de citer M. Maurice Clavel qui a connu un nouvel échec avec *Balmaseda*, pièce dans le goût espagnol (pastiche ou adaptation), sorte de tragédie paysanne « pleine de bruit et de fureur » et ne signifiant, hélas, rien. Ou bien M. Fabre-Luce dont la pièce *Comme les Dieux* mettait en scène avec un réel bonheur les amours incestueuses de Byron : Mme Claude Génia y était surtout remarquable. Et il faut signaler aussi une tentative déconcertante, l'adaptation théâtrale de *La Condition Humaine*. Déconcertante parce que M. André Malraux et M. Thierry Maulnier sont assurément deux des

hommes et des écrivains les plus intelligents de notre époque : pourquoi n'ont-ils pas vu que les obstacles à leur entreprise étaient insurmontables, pourquoi sont-ils tombés dans tous les pièges avec ce que chez d'autres on appellerait de l'ingénuité ? Le découpage n'est pas maladroit, le texte est ferme et beau, deux ou trois instants vers la fin sont émouvants et permettent de dire « c'est du théâtre ». Mais deux ou trois instants ne font pas une pièce. On a envie d'ailleurs de parler d'un tel spectacle comme d'un film et d'en considérer le metteur en scène comme l'auteur principal : *La Condition Humaine* est de Mme Marcelle Tassencourt (et de M. Fred Kiriloff, le bruiteur dont la part est fort importante) et le travail de Mme Tassencourt est excellent, intelligent, précis, témoignant d'une bonne direction des acteurs. Mais tout cela, avec le recours à la voix de M. Pierre Fresnay ou le passage à travers le haut-parleur de la voix intérieure de tel ou tel personnage, comme les légendes dans les bandes dessinées ; avec la machinerie d'un Chatelet du pauvre qui découpe le texte en vingt-six tableaux ; avec des citations des bons endroits du roman (si le rôle de Kyo Gisors n'émeut pas, ce n'est sans doute pas la faute de M. Renaud Mary, mais cela tient plutôt au grand nombre des phrases-aphorismes qu'il doit prononcer entre guillemets) ; avec souvent de bons comédiens (s'il ne fallait en nommer qu'un, je choisirais M. Jean Parédès en baron de Clappique) ; tout cela fait un ambigu, un mélange dérisoire de roman, de théâtre, de cinéma et de « comics ». Comme il y a des réductions pour piano de certaines partitions d'orchestre, on a l'impression de voir la réduction pour lanterne magique d'un film admirable.

Du côté du théâtre étranger, la réalisation la plus remarquable est sans doute celle des *Sorcières de Salem*, la pièce d'Arthur Miller adaptée par M. Marcel Aymé, mise en scène par M. Raymond Rouleau dans des décors de Mme Lila de Nobili, jouée par M. Yves Montand, Mme Simone Signoret, Mme Nicole Courcel, M. Pierre Mondy et bien d'autres. J'ai indiqué tout le « générique » tout de suite, parce qu'il est bien difficile de faire la part de chacun dans une telle réussite d'ensemble. Le sujet est intéressant par lui-même : une épidémie de sorcellerie dans une petite ville puritaine d'Amérique vers la fin du XVII^e siècle et son impitoyable répression par un clergé borné. La montée de cette vague de folie collective, son épanouissement, son recul, tout cela est présenté avec un art dramatique consommé. Toutes les scènes, tous les personnages ont leur relief ; et cela ne nuit nullement au couple principal, celui du fermier et de sa femme qui détiennent la clé du phénomène (une affaire d'adultère) et qui sont entraînés, broyés par la machine judiciaire démente. On est constamment captivé ;

certaines scènes éprouvent les nerfs, mais elles évitent le Grand-Guignol, d'autres intéressent l'intelligence, mais elles ne tombent pas dans la dissertation ou le prêche. Tout concourt à la réussite et au succès qui est, dans son ordre, un succès mérité. En retrouvant archi-comble cette salle du Théâtre Sarah-Bernhardt que nous avons connue trop souvent vide, on ne peut s'empêcher de penser qu'avec *Les Sorcières de Salem* ce théâtre retrouve son genre et son public. La réussite de M. Miller et de M. Marcel Aymé c'est celle d'un drame pour le grand public d'aujourd'hui. Ne nous y trompons pas : malgré le caractère religieux et satanique à la fois de l'anecdote historique, malgré quelques tirades « pensées » (M. Yves Montand a le même air inspiré pour dire que « Dieu est mort » en cherchant le cadavre dans les cintres que M. Brasseur dans la grande machine de Sartre), la pièce est d'abord un drame honnête et vigoureux qui procure au public de 1955 un plaisir analogue à celui qu'au début du siècle on venait chercher dans le répertoire de Sarah Bernhardt elle-même. Il ne sert à rien d'essayer de dégraisser et de rajeunir le drame ou le mélodrame : M. Albert Vidalie en a fait l'expérience cette saison avec l'échec de ses *Mystères de Paris*, malgré toute l'adresse de son metteur en scène, Georges Vitaly. De l'immense matière d'Eugène Sue, M. Vidalie n'avait gardé qu'une pièce grêle, où la multiplicité des bagarres ne dissimulait pas la faiblesse de l'action, un spectacle semi-parodique qui donnait l'impression d'un sketch de cabaret étiré. On ne peut non plus reprendre purement et simplement les vieux succès : le public s'est cultivé, il s'est familiarisé avec les trucs, il n'a plus la corde sensible au même endroit, etc. Mais on peut retenir ce public avec de bonnes machines, comme *Les Sorcières de Salem*, bien huilées, bien mises au point, sans grandes prétentions mais aussi sans vulgarités. Je ne dis pas que l'auteur inconnu que nous cherchons est M. Arthur Miller. Il ne renouvelle pas le théâtre, mais il le continue, et chaque soir le public lui vote la confiance.

Il ne me reste que peu de place pour saluer comme d'ordinaire M. Jean Vilar et son grand et probe travail du T.N.P. Désormais l'œuvre de M. Vilar et de sa troupe est établie, reconnue : elle a résisté à ses détracteurs et même, ce qui était peut-être plus difficile, à ses thuriféraires les plus exaltés. Nous avons eu ainsi cette année un excellent *Cinna* (avec Vilar lui-même et Silvia Montfort) entièrement dépouillé de la gangue d'ennui qui pour beaucoup entourait cette pièce depuis le collège. On pourrait faire des réserves sur le *Macbeth* dont l'imagerie était rendue avec beaucoup de force et de mouvement mais dans lequel ni la précision de M. Jean Vilar, ni le tremblement extérieur de Mlle Casarès n'étaient peut-être judicieusement employés. Il faudrait signaler encore

l'agréable *Fantôme* de Plaute, rafraîchi par M. César Santelli avec beaucoup de goût et de tact, et fort bien monté par la compagnie Jacques Fabbri au Vieux-Colombier. Et enfin si vous êtes sensible à la poésie de Tchekhov, à la longue litanie mélancolique de ces pièces où il ne se passe rien, où l'on ne dit presque rien d'extraordinaire et où cependant les âmes s'ouvrent, les cœurs se déchirent, le nôtre se navre, allez voir à l'Œuvre *Les Trois Sœurs* par la compagnie de Sacha Pitoeff. Les décors ne sont ni riches, ni beaux, les acteurs ne sont pas exceptionnels, mais ils finissent par créer à force de foi et de justesse un durable enchantement...

ROBERT KANTERS.

PROBLEMES DU YOGA

Continuant la série inaugurée par ses deux volumes sur l'Inde, les Editions des Cahiers du Sud nous présentent un recueil collectif sur le yoga (1). Pour tâcher d'éclairer ce sujet éminemment difficile, Jacques Masui, directeur du recueil, a voulu que fussent multipliés les points de vue et les perspectives. D'où un volume qui plaît par sa variété, en même temps qu'il se recommande par la qualité et la science de ses collaborateurs. Les études qui le composent évitent à la fois une érudition inassimilable et cette pensée molle et vite satisfaite à laquelle on doit tant de livres et d'opuscules sur le yoga. Au prix d'un effort modéré d'attention, le lecteur reçoit un savoir d'une admirable abondance.

Qu'est-ce au juste que le yoga ? Quelles sont ses origines ? Quelles sont ses méthodes dans l'Inde et, hors de l'Inde, les méthodes correspondantes ? Comment se rattache-t-il, ou s'oppose-t-il, au travail intérieur du poète, de l'artiste, de tout créateur ? Que disent de lui les physiologistes qui l'ont étudié ? Tels sont les cinq principaux points de l'enquête.

1° « Science de l'homme intégral » (J. Masui), « exploration de la ressource vitale » (P. Masson-Oursel), « manifestation d'un principe spirituel » (F. Schuon), « expérience spirituelle positive » (Shrî Aurobindo) : autant d'aspects du yoga, qui dans sa forme est un « art » mettant en jeu des « méthodes » et des « techniques ». Le but final de cet art, de ces techniques, sera fixé diversement, suivant la confiance que l'on aura dans les définitions traditionnelles et dans la possibilité de les coordonner : cohésion intérieure, état permanent de paix mentale, libération de l'esprit, sortie hors du temps, accession à l'absolu nirvânique, réalisation du Soi ou compréhension qu'il n'y a rien à réaliser, union au Divin. L'occidental, plein de méfiance à l'égard des

(1) *Yoga, science de l'homme intégral*, 1953.

assertions à très longue portée, voit et désire le yoga comme facteur d'équilibre, de paix intérieure, de santé. Le yoga, cependant, s'affirme universellement comme un processus libérateur, faisant passer du réel au surréel, de l'emprise et de l'interaction cosmiques (temps et espace, vie et mort, actes et destinée) à une liberté originelle et transcendante. Ce témoignage, qui se réclame de l'expérience mystique, doit être au début enregistré, et même pris en considération, quels que soient d'ailleurs les problèmes qu'il soulève.

Les définitions traditionnelles, comme on le sait, vont plus loin et précisent notamment ce dont le yoga libère : douleur et désir, nom et forme, moi individuel, grands balancements et retours cosmiques, ignorance, état d'abandon et de séparation. Une divergence assez marquée s'observe entre les doctrines d'identité, qui sont des doctrines de l'Unité et qui installent dans le transcendant l'être même du monde ou de l'homme, et les doctrines de non-identité, non « métaphysique », qui ne connaissent que des êtres ou des personnes, communiquant entre elles au sein d'un milieu qui reste toujours disjonctif. Des premières découle, au moins en théorie, la possibilité d'une libération complète, d'un passage total dans le transcendant par sortie de l'illusion et retour à l'être vrai, alors que les secondes l'excluent. Nous reviendrons sur cette opposition à propos des méthodes.

2° Pour les origines historiques du yoga, MM. Masson-Oursel, Eliade et Migot sont d'accord pour les chercher hors de l'Inde — du côté de la Mongolie, précise le premier. On est ici dans une des parties les meilleures et les plus attachantes du livre. Pour M. Mircea Eliade, il est permis de supposer que yoga et chamanisme sont deux rameaux, aujourd'hui bien différents, poussés « sur un fonds traditionnel commun, d'une très haute antiquité » (p. 19). « Mais c'est surtout dans l'Inde que la survivance d'une telle tradition archaïque a été rendue possible » (p. 20).

3° Il ne saurait être question d'aborder ici les descriptions des théories et méthodes indiennes (J. Masui, R. Guénon, J. Evola, A. Daniélou) : dans ces exposés clairs et indispensables, on trouvera beaucoup plus que des aperçus. D'un autre côté on ne saurait trop féliciter Jacques Masui d'avoir étendu son enquête aux méthodes non-indiennes. Tantrisme tibétain (D^r A. Migot), école Zen, (D^r H. Benoît), chamanisme (M. Eliade), hésychasme (D^r A. Bloom), alchimie occidentale (M. Aniane, saint Jean de la Croix (Swami Siddheswarananda), *tourouq* de l'Afrique du Nord (E. Dermenghem) : tous ces sujets donnent lieu à des descriptions et commentaires qui occupent une bonne partie du volume et qui constituent une sorte d'introduction concrète, très instructive, à la mystique comparée.

L'importance des méthodes et même des techniques dans l'effort spirituel ne peut être contestée. Le yoga et les disciplines mystiques reposent sur un savoir pratique, dont l'origine, le caractère plus ou moins empirique, peuvent être ici laissés de côté; mais ce savoir n'a qu'un rôle indirect, il ne vaut que par l'application. Reste donc la question de la connaissance comme moyen direct de libération, c'est-à-dire la question du *jñāna-yoga*. L'affirmation que l'ignorance est la cause du *samsāra*, la racine première de la douleur, et que seule la connaissance vraie peut la dissiper, est courante dans l'Inde et dans les pays bouddhistes. Pour autant le yoga est enveloppé dans une conception idéaliste pour laquelle le problème essentiel est celui de la vérité, qui doit être atteinte derrière l'apparence, alors que les doctrines d'amour, là même où elles ne sont pas « créationnistes », ne posent pas le problème essentiel en termes de connaissance et tendent fortement vers le réalisme (le monde, l'homme, objets de l'acte ou de l'amour divins, sont bien réels), donc vers le rejet de l'idée d'illusion. Souvent unis, le facteur connaissance et le facteur amour s'opposent, dès lors que chacun d'eux est présenté comme l'énergie transformatrice fondamentale; et cette opposition dans le principe des méthodes correspond à celle des doctrines d'identité et de non-identité dans l'ordre des théories. Dans l'un et l'autre cas, la méthode que l'on ne suit pas est jugée inférieure, soit présomptueuse, soit populaire et exotérique. Or il y a ici un facteur qui dépasse entièrement l'ordre psychique et la considération des voies diverses du yoga, et c'est le facteur connaissance, dont, comme on le sait, la prééminence est marquée à l'est de l'Indus, comme elle l'était autrefois chez les Grecs. Pour nous, modernes, le *jñāna-yoga*, qui semble posséder ce que nous avons vu peu à peu glisser de nos mains, est donc d'une grande importance et mériterait une étude approfondie. Comment la connaissance, qui dans toute l'Inde, est le commencement et la fin du yoga, peut-elle en être aussi le moyen — le moyen direct et principal ? Dans quelle mesure est-elle alors liée au processus yogique ? De quels modes de connaissance s'agit-il et quel est le rôle attribué, à chaque étape, à tel ou tel de ces modes ? Dans l'ordre intellectuel, la stabilité à laquelle vise le yoga s'appelle certitude, cette certitude que nous avons vainement cherchée dans le *cogito* et dans les lois de la nature: comment donc ont fait ceux qui prétendent l'avoir atteinte et jusqu'à quel degré de subtilité ont-ils, pour le faire, distillé la pensée ? S'il est vrai que la pensée humaine, qui se réalise dans la forme et l'opposition, soit à elle-même son propre mur, à quelles conditions ce caractère « oppositionnel » peut-il être atténué, à quel prix cette limitation foncière peut-elle être surmontée ? Ces questions offrent un intérêt particulier, à une époque qui souffre de ne pas posséder, outre son énorme savoir, une connaissance de fond aidant à arbitrer ses conflits et qui craint, ayant tout livré au feu de la critique, de se voir réduite à

l'aventure absolue. Le yoga, qui échappe au soupçon d'être pure théorie, ouvre ici des possibilités, il constitue un espoir, encore lointain sans doute, de notre temps.

4° Si différentes que soient l'œuvre libératrice du yoga et l'œuvre créatrice du poète, de l'écrivain, de l'artiste, il y a entre elles des analogies et des points communs qui autorisent un rapprochement. Les études nourries et brillantes de Jean Bruno (*Création, contemplation et yoga*) et de Gabriel Germain (*L'échec spirituel de Paul Valéry*) ne sont pas des hors-d'œuvre, mais des prolongements des thèmes principaux.

5° Nous avons gardé pour la fin les savants, nous voulons dire les représentants des sciences expérimentales. Le D^r Roger Godel résume l'essentiel de son *Essai sur l'Expérience libératrice*, il conduit vers le yoga à partir de la situation présente de la physique et de la biologie. Le D^r Hélène Brosse estime que la psycho-physiologie doit cesser d'être dualiste pour devenir trinitaire, c'est-à-dire qu'à la considération trop simple du corps et de l'âme elle doit ajouter celle du *noûs*, de l'esprit. L'homme possède une « fonction spirituelle », par laquelle il se distingue de l'animal et dont l'exercice défectueux, par les perturbations psychiques qu'il entraîne, devient cause de maladie. Le yoga nous aide à mieux comprendre ce qui en l'homme joue le rôle directeur.

Les savants sont tous ici des médecins (aux deux noms cités il faudrait ajouter celui du D^r Bischler, qui traite de la spirothérapie). On aimerait voir s'y associer des psychologues, au moment même où leur science, après une série de faux départs, commence à prendre conscience de la « réalité psychique » (le « corps subtil » des hindous), où elle entrevoit des étages intérieurs de l'homme, des modes ou degrés différents de présence et de fascination, la lutte constante de la pression mnémique et du contrôle (2). Une étude approfondie de la « défense psychique » réussirait sans doute à établir un contact fécond entre cette psychologie appliquée qu'est le yoga et la science contemporaine. Et, la thèse appelant l'antithèse, on atteindrait peut-être par là l'aspect effrayant, « terrible », de la réalité psychique, sur lequel le yoga tantrique attire l'attention et que l'étude des maladies mentales, et des autres, fait seulement pressentir.

Tout ceci ne veut pas dire que le yoga puisse être tout entier converti en verbe scientifique. S'il enseigne à l'homme le silence intérieur, c'est pour qu'il puisse « réaliser » ce qui demeure en deçà de la parole et de la pensée. L'« étant », a écrit Heidegger, gravite dans l'errance autour de l'Etre. Dans

(2) Cf. notamment les travaux d'Albert Burloud, de Raymond Ruyer et de François Ellenberger.

cette errance réside et progresse la science, celle que nous connaissons, qui est parole humaine liée à la forme et exactement communicable. Pour les mystiques, cependant, la distance à l'Etre peut être diminuée; et l'Orient affirme que la giration universelle n'est pas le dernier mot. Jusqu'à quel point la pensée exigeante, mais souvent rétractée, des modernes pourra-t-elle, s'enlaçant autour de ces affirmations, les confirmer en s'élevant elle-même dans les couches les moins denses de son atmosphère ? Beaucoup de choses semble-t-il, dépendront de la réponse qui pourra être donnée à cette question.

ANDRÉ PRÉAU.

LA POESIE

ŒUVRES COMPLETES, de CHARLES CROS (*Club Français du Livre*).

La gloire, c'est d'abord un nom que tout le monde connaît. Charles Cros est connu. Il y a même une académie qui se réclame de lui. Les dictionnaires ne l'oublient pas. Ainsi, le Gros Larousse nous apprend qu'il fut à la fois poète et savant. Au savant, on doit par exemple la découverte du procédé de la photographie des couleurs et le principe du phonographe ; au poète, on attribue la création du monologue, comme le « Hareng saur » (sic) et des « petits poèmes bizarres ».

Cette gloire est plutôt une renommée fondée sur une connaissance approximative de faits biographiques ou d'œuvres qui frappent l'imagination et créent une légende. Si de son vivant Charles Cros eut quelque célébrité, ce fut celle d'un Brassens aujourd'hui, et non d'un Valéry ni d'un Einstein.

La vraie gloire, pour un poète comme pour un savant, c'est d'être très exactement connus pour ce qu'ils furent et ce qu'ils firent et d'être justement mis à leur place dans le Panthéon, même du Larousse, des hommes illustres : une des premières pour Charles Cros. Or, comment connaître un poète si on ne peut pas lire son œuvre ? Il a fallu attendre jusqu'en 1954 pour que fussent enfin publiées les Œuvres complètes de Charles Cros.

On doit cette publication au Club Français du Livre qui y a apporté ses soins habituels. Je ne manquerai pas de lui reprocher, car la poésie demande la perfection, de la négligence dans les corrections et surtout certaines mises en page et dispositions de poèmes qui choquent l'œil et gênent la lecture. La préface et les notes biographiques de Jacques Brenner sont bonnes, la post-face de Guy-Charles Cros très émouvante.

On sait qu'Henri Parisot a publié en 1944, sous le titre « Poèmes et Proses », avec une étude de Maurice Saillet, un choix des œuvres de Charles Cros. Qu'il dit choix laisse entendre que ce qui n'a pas été choisi est de moindre valeur ou de moindre importance. Or, j'estime que les poèmes non retenus par Henri Parisot valent ceux qu'il a présentés ; dans sa préface, Jacques Brenner semble même avoir la malice de citer les poèmes rejetés en 1944. Mettons que l'édition Gallimard, restreinte, voulut nous réserver le plaisir de cette édition complète. Elle contient deux fois plus de poèmes qu'en 1944, tous les poèmes en prose (tous importants), les contes et nouvelles, pour la première fois tous les monologues, un acte inédit « Le moine bleu » écrit en collaboration avec Germain Nouveau, Jean Richepin et Nina de Villard, et enfin les textes scientifiques.

Qu'on ne les néglige pas surtout ! Il est indispensable de les lire pour bien connaître et comprendre Charles Cros. André Breton,

qui a eu le mérite de révéler la grandeur poétique de Cros, dit justement, dans son « Anthologie de l'Humour noir » (1940), qu'on ne peut séparer le savant du poète. « L'unité de sa vocation, en tant que poète et que savant, tient à ce que, pour lui, il s'est toujours agi d'arracher à la nature une partie de ses secrets ». Charles Cros est un inventeur perpétuel et Maurice Saillet s'est appliqué à montrer les chemins poétiques qu'il a inventés ou découverts : la Mélodie, la Révolte et l'Orgueil, la Voyance, le Ricanement.

Le savant est souvent considéré comme un observateur, un expérimentateur. Charles Cros n'est ni l'un ni l'autre, ce n'est pas un homme de laboratoire. C'est l'homme de l'imagination, de l'intuition géniale. Il a d'abord une idée. « J'ai trouvé une méthode générale... Je vais exposer cette méthode et les règles pratiques qui en découlent ». N'y a-t-il pas là un ton royal qu'on retrouve dans sa poésie ?

Je sais faire des vers perpétuels...

Je l'ai voulu, cela sera.

Ton qui rappelle Malherbe :

Ce que Malherbe écrit dure éternellement.

Conçoit-on qu'un savant qui aurait une idée n'essaye pas de l'exploiter ? Charles Cros s'explique : « Je n'ai eu, ni antérieurement, ni actuellement, aucun moyen de réalisation. Chercher ces moyens me serait une grande dépense de temps et de mouvement, dépense qui serait suivie du travail de mise en pratique. Ceci n'est pas dit pour que quelqu'un vienne à mon aide. Je n'en ai pas un vif désir, attendu qu'ayant été longtemps obligé de me passer de ces moyens, je me suis habitué à poursuivre plutôt les problèmes généraux de la science que les réalisations particulières ». On croirait entendre Prométhée : « Voici le feu. Faites-en ce que vous voudrez. Faire cuire la soupe ne m'intéresse pas ».

« Les Principes de mécanique cérébrale » montrent encore cet aspect paradoxal, très exactement démiurgique de l'esprit de Charles Cros. Puisque les appareils de perception, de pensée, de réaction échappent à l'observation directe, il se propose de renoncer à cette observation impossible et de construire à priori des dispositifs qui réalisent ces fonctions prises pour uniques données. La nature m'est un mystère impénétrable. Soit ! J'invente des mécanismes dont les effets seront exactement ceux des organes naturels. « Le début de la recherche était normalement la construction, au moyen de leurs fonctions, des appareils sensoriels externes, par exemple ceux du tact et de la vue ». Notons que la photographie des couleurs et le phonographe ne sont que des applications des « Principes de mécanique cérébrale ».

La discussion de la loi unique et simple suivant laquelle sont construits et fonctionnent les appareils de conscience n'est pas de ma compétence. Mais j'aimerais savoir si la voie ouverte par Cros a été comprise et si elle est féconde. Les machines électroniques actuelles, dites machines à penser, ne rappellent-elles pas cette idée de Cros : construire des appareils qui reproduisent les fonctions du cerveau ?

Mais la poésie ? N'importe qui peut lire ces textes scientifiques ; pas un mot technique, le français le plus simple, le plus pur ; le gentil Cros s'excuse même quand il juge que sa démonstration devient ardue. Je propose l'exercice suivant : décrivez en deux pages cet appareil que vous connaissez bien et qu'on appelle phonographe. Charles Cros l'a fait. C'est un modèle de style, d'une précision telle qu'à partir de cette description on peut construire l'appareil. Faut-il ajouter que lorsque Cros la fit l'appareil n'existait pas ? Autre exercice : ce même texte, mettez-le en vers. Charles Cros l'a fait :

*Comme les traits dans les camées
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien qu'on garde à jamais
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brève ;
Le temps veut fuir, je le soumets.*

Est-ce de la poésie didactique ? C'est d'abord de la poésie.

Ce poème « Inscription » par quoi commence « Le collier de griffes » contient l'essentiel de ce que fut et de ce que fit Charles Cros, le savant, le poète et l'homme — un génie incompris.

*Mon âme est comme un ciel sans bornes
Elle a des immensités mornes.
Et d'innombrables soleils clairs ;
Aussi, malgré le mal, ma vie
De tant de diamants ravie
Se mire au ruisseau de mes vers.*

Charles Cros, en effet, a très exactement mis sa vie dans ses vers. On peut même avancer qu'il n'a écrit que le même poème, avec les mêmes thèmes inspirés par ses travaux, ses amours et les événements de sa vie ; parfois un des thèmes suffit à nourrir tout le poème.

Le premier, c'est le thème de l'amour, amour malheureux souvent en ce sens que le poète n'a pas trouvé en Nina de Villard l'amante exclusive dont il rêvait. Je remarque, en passant, que les portraits composés comme des tableaux que Charles Cros fait de la femme ou des femmes révèlent une véritable obsession : le sein ; dans un concours de « Blasons du corps féminin » Charles Cros eût été le poète du beau tétin.

*Et puis le cou puissant dont la blancheur étonne
Fait penser aux blancheurs opulentes du sein.
Voici le fond qu'il faut au lumineux dessin :
Un matin rose, avec arbres rouillés, l'automne.*

Le deuxième thème, c'est celui des recherches scientifiques.

*J'ai pénétré bien des mystères
Dont les humains sont ébahis :
Grimoires de tous les pays,
Etres et lois élémentaires.*

Thème toujours neuf dans la poésie française ; y a-t-il aujourd'hui un poète qui oserait composer un poème sur un appareil de télévision ou une fusée interplanétaire ?

Le troisième thème, c'est celui du génie, génie dont Charles Cros ne doute pas et que personne ne lui reconnaît. D'où son amertume, son dégoût de la vie et ces poèmes d'indignation, de révolte, de désespoir ; d'où cet humour implacable ou cette cruauté désinvolte.

*Je suis inutile et je suis nuisible ;
Ma peau a les tons qu'il faut pour la cible.
Valets au pouvoir public attachés,
Tirez, tirez donc, honnêtes archers !*

Charles Cros savait que la vie était absurde, les hommes stupides, ingrats, méchants — ses monologues sont une démonstration péremptoire de l'humaine imbécillité, une reconstruction à partir des effets de la mécanique de l'insignifiance. S'il met comme Baudelaire l'accent sur l'irréparable, il a le courage pourtant de montrer que somme toute il serait possible de mieux vivre. Jacques Brenner a raison de l'appeler poète des Fleurs du Bien.

*Orner le monde avec son corps, avec son âme
Etre aussi bon qu'on peut dans nos sombres milieux
Dire haut ce qu'on rêve et qu'on aime le mieux
C'est le devoir pour tout homme et pour toute femme.*

Aussi ses fleurs, le lilas, le muguet, la rose, sont-elles de vraies fleurs des jardins et des bois, qui n'ont pas besoin d'être rehaussées par la perversité, et ses femmes des créatures si vivantes que leur poitrine crève le papier.

Le monde qu'il a réinventé, grâce à la poésie, celui qu'il nous est loisible de trouver dans ses poèmes et qui l'a consolé de ses désillusions, c'est celui de la Beauté.

*Moi, je vis la vie à côté,
Pleurant alors que c'est la fête.
Les gens disent : « Comme il est bête ! »
En somme, je suis mal coté.*

*J'allume du feu dans l'été,
Dans l'usine je suis poète ;
Pour les pitres je fais la quête.
Qu'importe ! J'aime la beauté.*

*Beauté des pays et des femmes,
Beauté des vers, beauté des flammes,
Beauté du bien, beauté du mal.*

*J'ai trop étudié les choses ;
Le temps marche d'un pas normal :
Des roses, des roses, des roses !*

Charles Cros doit sans doute à sa formation scientifique, comme Alphonse Allais, et surtout à son goût de la précision et de la clarté, cette langue nerveuse, musclée et strictement articulée. « Le dernier vers de la strophe restait à souder » dit-il dans « La Distrayeuse » dont « les seins irritants caressaient le papier lisse ». Soudure — voilà le mot qui caractérise le mieux l'art de Charles Cros ; rien ne hoche dans ses poèmes, pas de jeu entre les mots, ni entre les vers. Sa concision, son sens du raccourci, son élégance même quand il emploie, par défi, des termes vulgaires, me semblent exemplaires.

PIERRE MATHIAS.

IL N'Y A PAS D'EXIL, par JEAN ROUSSELOT (*Seghers*).

Témoin de l'homme de son temps plus encore que de son temps lui-même, Jean Rousselot l'est tantôt à charge, tantôt à décharge, mais toujours strictement soucieux de la vérité, qu'il considère du reste, comme une arme bien plus dangereuse que la prise à parti et, quand parfois sa voix atteint le ton du réquisitoire ou de la plaidoirie, c'est que justement, il a touché au cœur de cette vérité.

La façon dont il parle de ses semblables aussi bien que de lui-même, ne révèle aucune complaisance, aucun compromis. Il aime trop l'homme pour se montrer bienveillant à son endroit, cet homme « qui se donne au bonheur — comme on donne sa vie — qui se donne au malheur — comme on brûle d'amour », cet homme « paraphe obscène » au bas de la réalité.

Tout est mis à nu chez Rousselot, débarrassé sans rémission des trompes l'œil, des fausses perspectives, tout, y compris la poésie, l'instrument même de son culte. « Poésie, atroce exigence » a-t-il écrit autrefois, « A mort les mots ! » ou :

*Encore une fois le poème
traînant ses béquilles vers le ciel !*

répète-t-il aujourd'hui.

Une telle lucidité dans l'inventaire, une telle objectivité dans le jugement, ce courage qui consiste à ne pas se mâcher ses propres mots, conduisent le poète à une sorte d'ascèse qui assure d'une plus grande pureté, donc d'une plus grande efficacité ses modes d'investigation.

Or, c'est un fait que Jean Rousselot n'a jamais poussé aussi avant que dans ce livre son expérience poétique. *Il n'y a pas d'exil*, parce que justement le poète, reculant toujours plus loin les limites du mystère cosmique, finit peu à peu par vivre à l'aise là où, auparavant, n'était que désert obstinément silencieux.

*On s'abolit
dans la navette des choses
sur les métiers de l'oubli...*

*Il faut aimer ce mystère
qui te déchire les mains :
sur la table de la terre,
il a la forme d'un pain !*

Ainsi, dans sa traduction de l'homme, il semble que Rousselot veuille désormais attacher moins d'importance au facteur sentimental.

A l'homme par rapport à ses semblables se surajoute l'homme par rapport à l'univers, à une poésie vibrante une poésie exaltante, à un acte d'amour un acte de foi.

*Montez ! Croissez ! Soyez le lien
ou l'homme invente une présence
et comblez de votre innocence
la caverne du poumon de dieu.*

Evolution également dans l'expression. Elle ne tient pas tant à une rigueur prosodique plus grande — ce recueil l'annonce sans jamais trop la souligner — qu'à l'extrême habileté avec laquelle Rousselot joue des possibilités poétiques du langage et si la métaphore continue à être la principale ressource de son lyrisme, il en recherche de nouvelles dans la nature même des mots, dans leur agencement. Certains, empruntés au vocabulaire de la technique moderne y gagnent une conductibilité poétique qu'on ne leur connaissait pas encore.

Cette manière de faire, pour ne pas être dans une tradition absolument nationale, ne s'en réfère pas moins à l'une des grandes sources de la poésie universelle : l'incantation.

PAUL CHAULOT.

LES PORTES BOUGENT, par CLAUDINE CHONEZ (*Caractères*).

Le précédent recueil de Claudine Chonez avait pour titre « Levée d'écrou ». Cette similitude ne saurait être le seul fait du hasard, puisque rien ne préoccupe tant ce poète que la liberté, c'est-à-dire la rupture avec tout ce qui, sur le plan physique, moral ou métaphysique entrave le plein épanouissement de l'être. Il faut que « les portes bougent » qui séparent l'homme de l'univers afin qu'aucune des richesses invisibles que celui-ci recèle ne lui échappe. Il faut que soit ordonnée la « levée d'écrou » qui le libèrera des principes de sa raison.

*Pourra-t-on fuir vers nulle part
là où il n'y a plus de chemin
de cloison où battre les poings
pourra-t-on fuir vers outre-temps*

Claudine Chonez recourt ici à un lyrisme plus dépouillé, plus ramassé qu'à l'ordinaire. Tout un côté un peu agaçant de son œuvre : un abus d'images rares et gratuites, pièces poussiéreuses du musée surréaliste a presque complètement disparu.

Par contre, pareil à lui-même, on retrouvera ce ton qui lui est si particulier : tour à tour âpre, sarcastique puis soudain tendre, fraternel comme il arrive à qui la colère n'est le plus souvent qu'un signe d'extrême sensibilité.

PAUL CHAULOT.

ANTHOLOGIE DE LA POESIE AMOUREUSE, par GEORGES PILLEMENT (*Le Bélier*).

Comme la poésie de circonstance, dont elle procède, la poésie amoureuse est vouée à une usure rapide si elle ne se dégage pas de l'événement qui la détermine.

Ce danger n'a pas échappé à M. Georges Pillement. « Chaque époque », écrit-il dans son introduction « a une façon particulière de concevoir l'amour et de le chanter et des troubadours du XIII^e siècle... aux surréalistes et existentialistes, l'inspiration a changé aussi bien dans son essence que dans son expression ».

Reconnaissons que l'auteur, pour n'avoir choisi que des textes où l'amour apparaît sous des traits éternels, a su éviter au lecteur l'écueil du dépaysement.

Son livre fournit, en outre, une nouvelle preuve que la durée d'une œuvre est essentiellement fonction de son apport humain. Ainsi, Villon, Ronsard, Agrippa ne cessent d'affirmer leur éternité alors que d'autres, soit qu'ils aient péché par excès d'intellectualisme ou de cérébralité, soit qu'ils aient trop sacrifié aux tics de leur époque, n'existent plus que dans la mémoire des glossateurs.

Il convient de préciser, enfin, que cet ouvrage n'est qu'un premier tome et que la période qu'il embrasse va des origines de la poésie française à André Chénier.

PAUL CHAULOT.

GRIS BEAU GRIS, par PERICLE PATOCCHI (*Seghers*).

Paraphrase du fameux poème de Lorca, le titre qu'a élu Pericle Patocchi équivaut à une définition subtile de son lyrisme tout en nuances, se gardant de tout éclat, fondé sur une mélancolie se transmuant en ferveur. Beau gris certes, mais surtout « gorge-de-pigeon ». Confiance murmurée qui se fait connaissance, trouve

sa formulation à peine esquissée dans une imagerie plus précieuse (dans tous les sens du terme) que somptueuse ; une beauté qui se moque de la beauté, mais va droit au cœur, analyse en fait les raisons du cœur, autant de raisons de vivre. Je ne sais pas de lyrisme plus exquis et plus essentiel que celui de ce poète du paysage mental. L'écriture est ici transfiguration et le rythme, délivrance. Poésie de la « catharsis », de la Grâce dont chaque démarche pourrait autoriser une glose et qui, cependant, est directe :

*Quand cette pesanteur ne sera plus en vous,
comme des feuilles pourries vos douleurs
tomberont dans l'automne rougeâtre
infiniment, jusqu'à la nudité
resplendissante des êtres.*

« Gris beau gris » s'ouvre sur une sélection des poèmes de Patocchi, dont les divers recueils parus depuis vingt ans, pour la plupart en Suisse, étaient devenus introuvables. La dernière manière du poète tessinois que *L'ennui du bonheur*, paru en 52 au « Mercure », avait déjà révélée s'affirme dans les textes nouveaux du présent recueil. Patocchi n'hésite plus à cerner une anecdote ou un objet, il est moins évanescent, plus concentré. Il arrive qu'une certaine mise en scène préside à la mise en état, d'où un élément nouveau de plaisir proprement esthétique, et même intellectuel qui n'entrait pas dans les élégies contemplatives de ses débuts. Je songe à « Théâtre », à « Pour connaître mon amour », à cette « Muse de Printemps » :

*Voici ton visage et tes mains
toutes remplies de jour frais.
Bientôt j'entendrai tes paroles
se poser doucement sur la terre,
si les choses retrouvent leurs noms
nous ne serons plus seuls.*

L. - G. G.

LES FLEURS DANS LA POESIE FRANÇAISE (Plon, Editions d'Histoire et d'Art).

Ce petit livre, gentiment illustré, est comme un bouquet sans prétention, composé par André de Cayeux et Jacques Haumont, fait pour être posé sur le coin d'un meuble, et pour distraire de lectures graves ou compliquées. Eclectique avant tout, ce bouquet : Edmond Rostand se mêle à Eluard, Samivel à Rimbaud, Alliette Audra à Charles d'Orléans, Jean de la Taille à Victor Hugo. Mais il n'y a pas de quoi s'offusquer : un bouquet se fane vite, et nous ne lui demandons que quelques fleurs...

G.

LITTÉRATURE

JOURNAL INEDIT, de VALÉRY LARBAUD (Gallimard).

Les souscripteurs aux « Œuvres complètes » de Valéry Larbaud sont gâtés. Ils avaient cru la collection achevée avec le huitième volume. Un neuvième vient de paraître et le dixième, est annoncé, qui sont consacrés à son journal inédit.

Le journal d'un grand écrivain, tel qu'on le présente au public, est bien rarement ce qu'il devrait être, c'est à dire un livre de bord où sont transcrits et commentés au gré de son humeur du jour, les événements qu'il aura jugés dignes d'être notés. Les souvenirs y ont presque toujours perdu la fraîcheur de la fleur cueillie, et nous sont plutôt présentés aussi desséchés que dans un herbier. C'est que l'auteur y prend plus ou moins volontairement des attitudes et ne livre au lecteur qu'un journal « composé ». Il y entasse justifications et alibis et ne consent à avouer que les erreurs dont il a conservé quelque fierté. Au passage il décochera des coups bas à ses adversaires, et compromettra même parfois ses amis. Bref, le journal d'un écrivain, ce sont le plus généralement des mémoires et même des mémoires en défense.

Tel n'est pas le cas du journal de Valéry Larbaud. Celui-ci n'a écrit là qu'un carnet de notes. Trop bien élevé pour être indiscret, trop délicat pour s'abandonner au cynisme, il a soustrait de ses cahiers tout ce qui lui paraissait trop intime. « Je viens de supprimer de ce journal, y écrit-il le 29 Septembre 1917, les quelques pages que j'ai écrites au cours de ce mois. Elles contenaient des choses concernant diverses personnes et reflétaient trop bien la période de maladie et de crise morale que je viens de traverser depuis que j'ai terminé *Devoirs de vacances* ». Ainsi, le lecteur est bien averti : s'il cherche en lisant ce journal, à satisfaire des curiosités malsaines, il sera déçu.

Valéry Larbaud ouvre son journal sur le lac de Côme, en Juillet 1912. Il le referme un mois plus tard et ne le reprend qu'en 1917, à Alicante. Après un long séjour en Espagne, il part pour Paris, puis pour Londres et il revient enfin à Alicante où le volume s'achève en 1920. Celui-ci est presque tout entier écrit en anglais et le texte nous est donné accompagné de sa traduction française par Renée Villoteau. L'auteur a-t-il voulu, comme le croit Robert Mallet, qui présente l'ouvrage, n'être pas compris de son entourage dont il redoutait les indiscretions ? C'est bien possible, et il faut remarquer que les seules pages écrites directement en français l'ont été au cours du séjour à Londres. Mais il ne faut pas oublier que Valéry Larbaud avait la « passion linguistique » et que comme il nous l'a lui-même révélé, à force de lire l'anglais, il avait habitué sa pensée à s'exprimer spontanément dans cette langue. Sans doute a-t-il pris le même plaisir à rédiger son journal en anglais, que Montaigne à écrire en italien une partie de son journal de voyage.

Il l'a écrit sans souci de littérature, sans effort, sans préciosité, mais, dans un style moins soigné, moins brodé d'or qu'à l'ordinaire, il nous a donné un essai de plus qui complète ses autres œuvres

et qui leur servira de notes marginales. Il est intéressant de constater dans ces pages, écrites de 1917 à 1920, qu'il n'est presque pas question de la guerre. Si l'auteur n'y pestait quelquefois contre la censure, on pourrait croire ce journal rédigé tout entier dans l'euphorie préquatorzienne. De même, Stendhal écartait de son journal toute actualité. Au moment où la France entière vibrait de la victoire d'Austerlitz, il n'y mentionnait que les enthousiasmes que lui inspiraient les ouvrages de Tracy et les plaisirs que lui procurait Mélanie (il employait aussi l'anglais pour décrire ceux-ci, mais seulement en quelques phrases courtes où il bravait l'honnêteté).

Valery Larbaud, au cours de la guerre, a occupé son esprit à mettre au point ses *Enfantines* et à traduire Samuel Butler. Le reste du temps il s'est exalté à lire Valéry, Léon-Paul Fargue, Claudel et Saint Léger Léger. Puis, il a aimé quelques jolies femmes. Si discrètement qu'il en parle, elle paraît pleine de séduction, cette Dolorès A. qui, dit-il a été son principal souci, et « dont les meilleurs souvenirs seront deux ou trois visites à l'église du Carmel à la tombée du jour ». Et nous aimerons bien Yvonne, la petite amie de Paris, et celle de Londres, Gladys, qui est peut-être le modèle de M^{me} Crosland de *Beauté mon beau souci*. Il y a aussi tout un cortège de *chiquitas* que nous imaginons aussi gracieuses, aussi jolies que Fermina Márquez. En somme, la vie intérieure de Valery Larbaud pendant la guerre, est tout entière peuplée de poètes et de ravissantes féminités.

Des beaux vers et des jolies filles. Il faudrait écrire un essai qui plairait à cet essayiste, sur l'influence dans son œuvre et dans sa vie de ces deux sources de bonheur. L'homme qui a été assez subtil pour découvrir que la lecture était un vice, a trouvé aussi sa délectation à contempler le paysage féminin. Un jour, à Montpellier, dans un square près de la gare, il rêvait devant un arbre mystérieux qu'on appelle liquidambar et qui n'a trouvé que ce lieu modeste pour s'acclimater sur le sol français. Il méditait en l'observant, sur l'importance des thèmes empruntés à la flore dans le lyrisme de Paul Valéry, quand ses yeux soudain, rencontrèrent une petite fille en jupe courte, aux seins naissants, à la chevelure blonde et soyeuse. Aussitôt ses pensées abandonnèrent l'arbre pour s'accrocher au corps fragile de l'enfant et cette rêverie nous a valu le merveilleux *Portrait d'Eliane à quatorze ans*. Car, si ses regards infaillibles voient dans toute femme une enfant qu'il enveloppe de tendresses paternelles, ils prennent toujours un plaisir secret à découvrir la féminité des fillettes. Nous pensons à la douce Lilian Wade « dont le sexe n'était encore que dans son âme » et à cette Queenie moins innocente qui livrait sa bouche aux baisers de Marc Fournier, l'amant de sa mère. Dans quelques rapides lignes de son journal, Valery Larbaud parle avec une émotion non dissimulée, d'Amparito, pauvre petite mendiante estropiée qu'il a eu envie d'embrasser, car il reconnaissait en elle la grâce, l'innocence et la fraîcheur qui concrétisent la femme à ses yeux.

Il les aime toutes, les jolies filles, qui donnent aux yeux tant de joie. Mais il ne veut que « les aimer à peine » et n'y goûter qu'un « mal délicieux ». Il les aime en amateur, en bibliophile. Il les contemple, il les respire, il les caresse comme un livre. Il les feuillette avec de tendres soins et s'enivre de leur mystère comme d'un vers secret de Callimaque ou de Maurice Scève.

Après quoi, refermant le livre, il le remet d'une main un peu lasse, à sa place, sur son rayon.

En lisant le journal de Valéry Larbaud, on se rend compte qu'il existe un style 1920 dont il est l'expression parfaite. Un style cérébral et linéaire — nous dirons même filiforme — qui se manifeste dans les dessins de Paul Iribé, de Charles Martin ou les burins de Laboureur, et trouve une forme plus douloureuse dans l'œuvre de Modigliani. Le jeune siècle, gros de l'avenir tragique, est encore tout plein du passé. Les hommes qu'a épargnés le massacre et dont l'adolescence fut baignée dans les douceurs de l'impressionnisme et du symbolisme, s'imaginent qu'ils vont pouvoir de nouveau vivre « comme avant » et voyager sans passeport, et flâner, rêver, aimer à leur fantaisie pourvu qu'ils aient quelques louis en poche. Ils portent encore des cols empesés, des bretelles et des chapeaux melon, mais les femmes ont raccourci avec outrance leurs chevelures et leurs jupes. L'horizon littéraire est toujours obstrué par Paul Bourget et Anatole France, mais la bombe de Proust vient d'éclater et les trois lettres de la *N.R.F.* éclipsent le caducée du *Mercure*. En ce temps-là, il existait, dans un entresol de la rue Royale, un petit salon de thé nommé « Fast », qui était aussi une librairie. Dans une atmosphère feutrée, des jeunes femmes élégantes, souples et minces comme des lianes, y dégustaient des toasts et des brioches chaudes en feuilletant des éditions originales sur « grand papier ». On y voyait aussi quelques messieurs bien mis qui fumaient du tabac anglais et dont les cheveux sentaient l'eau de Cologne à l'ambre. Ils étaient venus admirer les jeunes femmes et les livres. C'est avec un plaisir extrême que nous avons trouvé le nom de Fast cité dans le journal de Valéry Larbaud. Il nous en a donné la clé secrète.

ROMAIN CALVET.

PROUST ET LA STRATEGIE LITTERAIRE, par LÉON-PIERRE QUINT (*Corréa*).

« On n'en finirait plus avec Stendhal » disait Valéry. On n'en finira jamais avec Proust, et cependant voilà un quart de siècle que l'on imprime à son sujet le meilleur et le pire. Le meilleur, c'est à Léon-Pierre Quint que nous le devons. Son livre paru chez Kra en 1925, avant même la publication du *Temps Retrouvé*, contient les pages les plus pertinentes qui aient jamais été écrites sur l'homme, son œuvre et son univers. Quint a également réuni dans une édition à petit tirage intitulée : *Comment parut « Du côté de chez Swann »*, quelques lettres de Proust à René Blum, à Bernard Grasset et à Louis Brun. C'est cet ouvrage plus précis et plus complet qu'il offre aujourd'hui au public sous le titre : *Proust et la stratégie littéraire*.

C'est bien à une véritable stratégie aussi habile et souple qu'opiniâtre, que Proust a eu recours pour vaincre. Le lecteur d'aujourd'hui, qui contemple son œuvre avec le recul des années a quelque peine à se représenter combien elle était difficile à faire accepter par le public d'alors, habitué à des normes si différentes. L'écrivain dut gravir un vrai calvaire quand, après avoir achevé son livre, il partit à la recherche d'un éditeur : Refus de Gide, à la *Nouvelle Revue Française* où il s'était tout d'abord adressé parce qu'il la trouvait « la plus intelligente ». (Et nous nous deman-

dons si ce refus procédait bien comme il l'a dit de l'inattention, et non d'une sournoise jalousie). Refus du *Mercur*e de France qui, pourtant, avait accueilli ses essais sur Ruskin. Refus de Fasquelle malgré l'insistance de Louis de Robert et de Calmette. Refus avec un haussement d'épaules, d'Ollendorf, dont le directeur s'étonne « qu'un Monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et se retourne dans son lit avant de trouver le sommeil ». Proust est blessé, mortifié, mais il s'obstine et entreprend alors de faire publier son livre à ses frais par Bernard Grasset. C'est pour être recommandé à celui-ci qu'il écrira, en Février 1913, à René Blum.

Le petit livre de Léon-Pierre Quint est un document indispensable à l'histoire d'un événement littéraire qui comptera parmi les plus importants de ce siècle. Nous y voyons Proust sous l'aspect d'un solliciteur humble, angoissé, mais tenace, et gardant toujours une confiance immuable dans la valeur de l'œuvre à laquelle il vient de consacrer pendant plusieurs années le meilleur de lui-même. Grâce à l'introduction de René Blum, le livre sera édité en « compte d'auteur » chez Grasset. Il faut alors assurer sa publicité et jouer encore les quémandeurs. Ici se place l'épisode bien proustien de l'écho sollicité au *Gil Blas* pour annoncer l'apparition prochaine du roman. Proust déploie une insistance fiévreuse à expliquer la portée philosophique de son ouvrage, sa découverte de la mémoire involontaire, la saveur de la madeleine trempée dans du thé, etc. . . Peine perdue. L'écho paraît, mais ne mentionne que : « l'étude intéressante et ironique de quelques milieux mondains et la tendre évocation de souvenirs d'enfance ».

Puis le livre paraît, entouré des critiques élogieuses de quelques bons amis. Proust utilise celle de Jacques-Émile Blanche avec une adresse manœuvrière qui nous fait découvrir en lui un sens bien inattendu des réalités. Alors, à la suite d'Henri Ghéon, la *N. R. F.* découvre l'écrivain qu'elle a naguère dédaigné et cherche à l'attirer à elle. Celui-ci s'y sent en communion d'esprit mieux qu'ailleurs. Il pense surtout y trouver le plus sûr chemin de la réussite. Nul ne pouvait prévoir, en 1914, les triomphes que collectionnerait Bernard Grasset pendant l'entre-deux-guerres. Après bien des hésitations, avec toutes les grâces d'une femme qui abandonne son amant pour en prendre un autre plus riche — mais se défend de vouloir l'affiliger, Proust quittera Grasset pour Gallimard.

Cette lecture est à la fois passionnante et désagréable. Il nous déplaît qu'un artiste aussi pur et aussi génial ait dû s'astreindre à des mesquineries et sacrifier à sa réussite, quelques parcelles de sa dignité. Léon-Pierre Quint est trop intuitif et trop subtil pour n'avoir pas prévu le malaise de son lecteur. Aussi, prend-il fougueusement la défense de Proust. L'artiste a, selon lui, le devoir de se jeter dans la mêlée et de se battre pour faire, dans le monde, une place à sa création. C'est possible, mais nous eussions aimé voir Proust chercher cette place hors du temps. Ce qui nous frappe en observant sa sinieuse stratégie, c'est qu'il est pressé, qu'il veut aller vite, et que pour lui, la victoire n'aura de prix qu'à condition d'être rapide. Sans doute, conscient de la brièveté des jours qui lui restaient à vivre, tenait-il à être encore présent quand son œuvre atteindrait la gloire. Nous n'oserions pas affirmer qu'il se fût satisfait avec sérénité d'être célèbre seulement dans cinquante ans.

LE ROMAN

LE MAÎTRE DE PENSION, par ANDRÉ DHÔTEL (Grasset).

Avec *Le Maître de Pension*, André Dhôtel poursuit cette exploration émue de l'adolescence, qui donnait déjà aux *Premiers Temps* leur éclairage psychologique.

Il s'agit cette fois d'enfants assistés, employés dans une grande ferme champenoise. L'anecdote ne peut guère se conter : elle est faite de la lutte tantôt sourde, tantôt violente, des garçons contre le patron, le « maître de pension », René Romeyre et, simultanément, du conflit qui oppose celui-ci à une partie du village. Certes, des événements viennent ponctuer ce double drame ; ils sont comme d'habitude, équivoques et difficilement explicables. Et le vrai visage de Romeyre ne se découvre qu'à la fin du livre, dans un dénouement d'ailleurs assez faible.

Deux ou trois thèmes adjacents viennent compléter la trame : l'amour collectif des adolescents pour Annie, la fille sauvage ; l'amitié passionnée de Michaël pour le maître ; la nature champenoise, dure et mystérieuse. La place que tiennent les landes, les forêts, le vent et le gel dans cette histoire, donne au roman de Dhôtel sa coloration originale.

L'auteur lui-même y insiste : « Il semble que l'histoire ne dépende pas seulement des hommes, et qu'elle ait pour origine et pour mesure les étendues stériles et les bois maigres et immenses, avec leur ciel pâle, qui sans doute laisse pénétrer dans les cœurs la tendresse comme la cruauté d'un monde inconnu ». Nous retrouvons ici le fatum, mais un fatum qui ne doit rien aux Dieux. Et ces mots opposés : tendresse et cruauté, définissent exactement les personnages de notre romancier, personnages divisés contre eux-mêmes et contre le monde, infiniment simples parfois et, le moment d'après, compliqués à plaisir, aux états d'âme changeants comme le climat de cette terre plate, ouverte aux vents des quatre points cardinaux.

C'est dans cette instabilité perpétuelle des hommes et des choses, dans cette attente continue de tous les possibles, que trouve sa source la poésie de Dhôtel. Et cette atmosphère d'irréalité introduite dans un univers dont la densité, l'épaisseur, sont très exactement circonscrites, donne à son œuvre une place très particulière dans le roman d'aujourd'hui.

JEAN LARTIGUE.

INCENDIES VOLONTAIRES, par ROBERT SOULAT (*Corréa. Le Chemin de la Vie*).

Six personnages : Léon, le père ; Marthe, la mère ; Emilie, leur fille ; Pierre, le jeune homme ; Antoine, le gendarme ; Félicien, l'innocent. Les circonstances : ça doit se passer à la campagne,

dans un pays de montagnes, en été; aucune description, ni de paysage, ni d'intérieur (au metteur en scène, ici le lecteur, de les imaginer). L'intrigue ? Léon est un vieux sadique qui a une collection d'obus et de grenades et qui s'amuse à en faire exploser « pour rigoler » ; Marthe, confite en bigoterie, doit avoir un crime sur la conscience, elle a dû aider son père à mourir ; Emilie, battue par son père, s'est enfuie, a eu un amant qui s'est suicidé, est revenue ; Pierre, trimardeur aventurier, couche avec Emilie ; Antoine, le gendarme genre Gestapo, voudrait se marier avec Emilie ; c'est au moment où il vient demander la fille au père que le drame va exploser, car c'est le moment où Pierre s'éveille dans le lit d'Emilie. Sombre histoire, malgré le rougeoiement de l'incendie allumé par Léon, toujours pour rigoler. Peu importe sa couleur du reste, si elle est intéressante. Elle l'est, mais on a l'impression que la manière dont elle est contée n'est pas la bonne. Deux procédés, exactement opposés, sont employés : le monologue intérieur et le dialogue de théâtre. Or, le monologue intérieur, c'est du ralenti, souvent à l'extrême, le bon monologue suggère même l'arrêt du temps ; le dialogue de théâtre, c'est du condensé et surtout de l'accélééré. Ces stagnations suivies de galops, comme pour rattraper le temps perdu, font penser finalement à une mécanique détraquée — autant que la cervelle du père Léon. Le monologue intérieur semble une facilité, paraît du délayage quand il n'est pas réussi ; c'est un procédé extrêmement difficile et qui ne souffre pas la médiocrité.

Reste que Robert Soulat sait créer des personnages, qu'ils sont bien vivants, qu'on sent qu'il fut hanté par eux — comme doit l'être tout bon romancier ou tout auteur dramatique pour qui écrire leurs aventures devient une nécessité.

PIERRE MATHIAS.

D'UN AMOUR, par JEAN-CLAUDE BRISVILLE (*Gallimard*).

Un jeune homme aime une jeune fille, il apprend qu'elle est fiancée, il la quitte : mince sujet, dira-t-on. Le véritable sujet du livre de J.-C. Brisville n'est pas le récit de cette liaison qui finit mal, mais l'analyse d'une thérapeutique singulière, car c'est pour souffrir moins que l'amoureux conte sa souffrance. Ce faisant, il ne fait pas autre chose que ce qu'ont fait tant de poètes et de romanciers, se soulager par la composition littéraire, mais lui c'est consciemment et, si l'on peut dire, à chaud. Si les poètes et les romanciers qui ont traité ce sujet, un amour malheureux, souvent se sont laissés aveugler par leur passion, ont crié leur douleur, leur désespoir, leur rancune, le héros de J.-C. Brisville veut rester lucide, aussi impartial et objectif qu'un observateur d'un phénomène qui ne le concernerait pas. Qu'on imagine, non Benjamin Constant, lucide mais si humain, mais Monsieur Teste, analysant ses sentiments, pour autant que Monsieur Teste puisse aimer. En effet, si la passion est une folie, du moins une soumission passagère au désir, une mise en congé provisoire de la raison, comment peut-on à la fois aimer et rester maître de soi ? Le héros de J.-C. Brisville amoureux malgré lui ? malgré sa volonté de

ne pas céder à ses sentiments. On peut justement regretter qu'il ne cède pas assez, car le récit de ces « faiblesses », qu'il réproouve aussitôt, permet enfin d'apercevoir cette jeune fille qui avait certainement quelques qualités ou dont la perversion pouvait retenir l'analyste. Ce n'est pas Eurydice deux fois perdue, il y a pourtant dans quelques pages comme un rappel de l'œuvre déchirante de Paul Drouot.

Discrétion, mesure, pureté de style (à part un mot comme « comportement »), autant de mérites dont il faut louer J.-C. Brisville, même si à une analyse de l'amour on préfère un beau cri d'amour.

PIERRE MATHIAS.

L'ŒUF DE COLOMB, par FRANCIS DE MIOMANDRE (*Grasset*).

La race des vrais conteurs s'éteint au profit de celle des romanciers ou des batteurs d'estrade du fantastique. Les conteurs disparaissent comme leurs personnages dans les coulisses du merveilleux, peut-être quelques-uns s'en vont-ils chez les imagiers du dessin animé. Francis de Miomandre reste, en tout cas, l'un des derniers, mais les roulades qu'on lui sert sur son charme ou sa fantaisie doivent le laisser rêveur.

La fantaisie n'est qu'un des aspects du conte, sa tonalité anodine, disons un des appeaux, un des trucs du conteur. Mais il a bien autre chose : la manière d'étirer la réalité, de la rouler sous les doigts comme un massepain, d'en faire un pigeon, une plante magique ou un génie ailé. C'est le don de métamorphose appliqué aux choses les plus banales, les mieux fichées dans leur cadre. Si, calé dans notre fauteuil, vous vous sentez, en lisant, soulevé avec votre siège, aspiré comme une feuille morte ou bu comme une goutte de rosée, n'hésitez pas, le responsable est un conteur de race. Il peut vous mener n'importe où, car il fait de vous son complice. Et l'on est toujours le complice de Miomandre.

Je n'en veux pour exemple que son récit extraordinaire : *L'Œuf de Colomb*. Pas aussi extravagant qu'il y paraît, d'ailleurs ! Colomb à mi-chemin de la magie et du rêve n'ira jamais en Amérique, mais il en sait plus long sur elle que ceux qui y sont vraiment. Et dans sa retraite du Barrio Chino, il fait partager à toute une pègre sympathique les visions qu'une herbe lui donne chaque nuit dans une merveilleuse évasion. Quand il mourra, son rêve aura pris corps chez autrui, mais en se dégradant. Seul, il aura possédé l'Amérique à l'état pur sans les mensonges ni les souillures de la conquête, une Amérique idéale, vivace en nous et toujours chère à nos cœurs.

Comme nous est cher, aussi, Francis de Miomandre, merveilleux conteur qui sait fouetter nos désirs hors des geôles du temps et de l'espace et qui déroule pour notre délice le fil de nos songes inavoués.

J. B.

VARIETES

HISTOIRE DE FRANCE, Tome I, publiée sous la direction de MARCEL REYNHARD, avec la collaboration de NORBERT DUFOURCO (Larousse).

« La synthèse fait place à l'analyse ». Cette phrase que M. Reynhard applique à l'entreprise de Lavisse, peut s'écrire en inversant les termes sur le monument plus réduit, mais tout aussi précieux qu'il nous présente, grâce à une phalange de spécialistes éprouvés. D'après l'école régnante dominée par la belle figure de Marcel Bloch, la conception de l'histoire qui s'actualise sans cesse (1) ne peut ignorer les travaux des chercheurs dans les différentes perspectives, économiques, sociales, ethnographiques, sans oublier l'incidence des idées, de l'art ou des mœurs sur une société donnée. Les crises du commerce, de la finance, les fluctuations des échanges, les bouleversements qu'une découverte, une invention apportent dans la vie d'un peuple aident beaucoup mieux à comprendre le mouvement de l'histoire que la chronique d'un règne, le récit de quelques turpitudes ou de quelques hauts faits. Plutarque, de nos jours, appartient à la littérature édifiante, celle où se découpent les livres de prix et les scénari d'Hollywood. Devant l'accumulation des données, après cette chasse au document où se sont lancés nos archivistes, nos curieux à la suite de l'école allemande, il n'y a guère de place que pour une science de l'ordonnance et du choix. L'historien, jadis homme de passion, doit s'efforcer à l'attitude du savant et s'il exprime des opinions, il doit les nuancer par l'examen objectif des pièces du procès.

C'est dans un tel esprit de synthèse que ce nouvel ouvrage a été conduit. Il faut rendre grâce au maître d'œuvre pour l'exceptionnelle unité de ton et de méthode obtenue par une équipe formée aux mêmes disciplines. Deux chapitres servent de frontispice au Tome I de cette Histoire de France. L'un est consacré à la géographie de notre histoire, c'est-à-dire aux chances comme aux difficultés que la configuration et la nature du sol ont proposées à l'effort des générations. Et cette excellente ouverture montre les voies de pénétration ou d'échanges, les liaisons maritimes ou terrestres, les cultures qui règnent les migrations, donnent une base à l'histoire. Le second est consacré à la préhistoire et trouve sa justification dans les découvertes accomplies depuis cent ans sur comme sous notre sol, « nos ancêtres les Gaulois » étant devancés par des lignées vertigineuses d'aïeux.

Devant ce décor s'érige notre histoire en tranche de siècles. Chaque période envisagée est comme la synthèse des études actuel-

(1) On philosophe beaucoup, de nos jours, sur l'histoire. A la conception positiviste des maîtres de l'école précédente s'opposent maintenant la conception relativiste des penseurs existentialistes, la tendance conciliatrice de H.-I. Marrou qui demande à l'histoire de nous découvrir les structures du passé et d'en restituer la valeur par une sorte de transfert émotionnel, ou bien encore la notion héraclitéenne de Townbee (voir La Table Ronde, n° 86).

les et je ne sais ce qu'il faut admirer davantage d'une culture si parfaitement assimilée qu'elle se prête à de tels raccourcis, ou de la concentration lucide de la pensée sachant sacrifier son plaisir à l'effet. Nous retrouvons dans ces chapitres, fruits de collaborations différentes, même ordonnance, même rythme aisé et nerveux, même sobriété d'écriture, même impartialité. La place y est partout judicieusement faite aux différents aspects de l'époque : politique, guerre, diplomatie. Tout cela est éclairé par quelques détails, anecdotes ou traits, souvent les plus cités dans les manuels pour faire un clin d'œil à l'écolier qui dort en nous. Mais les grandes perspectives du sujet s'indiquent toujours sur un fond de considérations sociales, économiques, intellectuelles, sur une trame d'idées où apparaissent les lignes de force que Pirenne appelle les grands courants de l'histoire.

Dans la conception qui prévaut ici, la chronologie prend une place plus discrète, les événements leur volume réel, l'enchaînement linéaire des faits cède le pas à leur reconstitution, leurs interférences. Le passé ne s'accroche pas à l'histoire, il en émerge.

Ajoutons que l'importance et la qualité des illustrations, des documents rares ou inédits, le nombre des reproductions, hors-textes en couleurs, cartes, graphiques, contribuent à la satisfaction de l'esprit. Et que c'est plaisir que de réapprendre son Histoire de France comme nos enfants sur un livre d'images luxueux et bien édité.

Espérons que le deuxième tome, qui s'étendra de 1715 à nos jours, en nous ménageant des joies égales de lecture, nous montrera par quelles voies la société française est entrée dans l'ère des difficultés actuelles et en nous faisant mieux comprendre notre malaise, nous aidera à le surmonter.

JEAN BALLARD.

MA ROUTE DE PROVENCE, par RAYMOND DUMAY (Julliard).

Dans ses *Mémoires d'un Touriste*, Stendhal, sous le masque d'un marchand de fer, passant à Tours, aperçut la *Grenadière*, la maison de Béranger et, soi-disant par discrétion, s'abstint de frapper à la porte. Le même, à Saint-Malo, regretta de n'avoir pu voir la rue où naquit Chateaubriand ; or, comme nous l'apprenons par son infailible biographe, M. Henri Martineau (1), Stendhal descendit à l'Hôtel de France et coucha deux nuits, sans en avoir le moindre soupçon, précisément dans la chambre où l'auteur de *René* vint au monde. Rien de tout cela ne serait arrivé à Raymond Dumay qui, après avoir goûté son Vouvray, eût fait rendre à Béranger la plus savoureuse des interviews et qui eût interrogé tous les Malouins plutôt que de renoncer à découvrir la chambre historique. C'est que Dumay, touriste lui aussi, l'est à sa façon et avec ses curiosités personnelles de géographe littéraire. Sur sa fidèle pétrolette *Pégazou*, après avoir exploré les routes de Bourgogne, d'Aquitaine et de Languedoc, le voici maintenant sur celles

(1) HENRI MARTINEAU, L'Œuvre de Stendhal, (*Le Divan*, 1945).

de Provence, et toujours en quête d'illustrations régionales. Si donc, comme Stendhal, il est profondément amateur d'humanité, pour lui l'humanité de chacune de nos provinces ne se révèle jamais si bien que dans et par ses poètes et ses romanciers passés ou présents. Les morts, du moins ceux qui le méritent ou qui sont trop injustement oubliés, il les ressuscite dans leur talent original et leur séduction étonnante, comme par exemple les deux Scudéry et le dévot Jean de La Ceppède et, plus tard, Stendhal épicier, puis Conrad contrebandier, à Marseille; ou encore Godeau, le « nain de la Princesse Julie », évêque de Vence et Heroët, l'auteur de *La Parfaite Amie*, mourant évêque à Digne. Quant aux vivants, sa route croisant les sentiers de leur gloire, Dumay reçoit leur hospitalité, il recueille leurs histoires, leurs historiettes et leurs confidences; il les campe dans leur intimité spirituelle, si bien, sans les citer tous, que Cendrars sur les hauteurs de Villefranche, Giono aux eaux de Gréoulx et Bosco dans la combe de Lourmarin, n'ont jamais été si pareils à eux-mêmes dans leur décor familial que sous la plume malicieuse et amicale de Raymond Dumay; et les illustrations de Claude de Soria sont, comme il convient, dans le ton de ce livre.

ARMAND LUNEL.

LE GRAND ARBRE DU MEXIQUE, par JOHN SKEAPING (*Stock, édit.*).

Un sculpteur disparaît un jour d'Angleterre pour se rendre au Mexique y fréquenter les potiers de Coyotepec, qui ont conservé les procédés techniques de leurs ancêtres antérieurs aux Aztèques, et y trouver la recette de leurs très belles poteries noires. Mais en fait, Skeaping est pris par l'atmosphère très spéciale du Mexique indien, sa vie se mêle à celle des hommes et des femmes des villages, il franchit la barrière, matériellement, en devenant le *padrino*, ou parrain, de la fille d'une famille indienne, spirituellement en pénétrant d'une manière si intime et si abandonnée dans le monde indien qu'au moment de son départ, il lui paraît soudain impossible de retourner vivre avec les gens « civilisés » d'avant.

Il y a des écrivains qui font de leurs voyages une enquête dans l'espace. Il s'agit pour eux de l'agrandir au maximum, de couvrir le plus de champ possible, croyant ainsi dépayser suffisamment le lecteur, et le tirer hors de ses limites. John Skeaping va en profondeur. Arrivé sur les lieux, il n'en bouge pas ou presque, tout au plus fait-il deux cents kilomètres pour montrer la mer à deux jeunes indiennes. Il franchit le mur qui sépare deux races en laissant la vie la plus quotidienne d'ailleurs opérer son envoûtement. Dans le milieu géographique et humain le plus pittoresque et le plus coloré, on dirait qu'il ne cherche qu'à échapper à la tentation du pittoresque et du coloré parce qu'il sait que c'est dispersion. Il recueille les faits simples, anodins, presque insignifiants, sur le même plan que les pratiques et les coutumes extraordinaires. De cette égalité de traitement naît un livre qui, outre sa vue juste, a ce caractère toujours émouvant d'une confrontation sans préjugés ni parti-pris.

P. G.

LES ARTS

L'INDE, IMAGES DIVINES, par P. RAMBACH et V. DE GOLISH
(Arthaud, édit.).

« L'Inde a donné au monde un art immense, ou plutôt une esthétique complète, égale en originalité et en puissance à l'esthétique grecque et à l'esthétique chinoise », a écrit René Grousset. Et cependant, cet art immense est assez méconnu du public français, souvent mal servi par de médiocres photographies de sites ou de monuments vastes, et par des commentaires imprécis. Le livre de P. Rambach et V. de Golish n'est pas seulement la netteté ; il est l'intelligence même. On le quitte comme grisé par la beauté de ces « images divines » de l'Inde du ^{v^e} au ^{xiii^e} siècle. Ils ont en effet choisi de nous présenter la période de la sculpture indoue, qui se situe immédiatement après l'art classique de la dynastie Gupta, et de nous donner une vue de l'architecture et de la sculpture des rois Chalukya, ainsi que de celles de la province d'Orissa. Rarement un volume de format moyen donne des renseignements aussi précieux et aussi sûrs sur son style architectural, mais surtout rencontre-t-on rarement des photographies aussi exaltantes. Dépassant le strict caractère documentaire, pourtant en l'espèce important, chacune est née, on le sent, d'une véritable ferveur pour l'objet représenté.

L'érotisme religieux indou est figuré par des images de couples d'une harmonie et d'une tendresse indicibles, sculptures dont la souplesse du rythme n'a jamais été atteinte par aucune autre esthétique. Je recommande chaleureusement ce livre : serait-on indifférent ; voire hostile au foisonnement de l'Inde, de telles images vous emportent. On ne peut que regretter que P. Rambach et V. de Golish aient dû limiter forcément leur choix parmi les 3.400 photographies qu'ils ont réunies durant leur séjour de deux ans.

PIERRE GUERRE.

(Un volume, 182 pages, 103 planches en noir, 7 en couleurs, prix 2.190 frs).

L'ART DE L'OCEANIE, texte de H. TISCHNER, photographies de FRIEDRICH HEWICKER (Editions Braun).

Les fervents de l'Océanie et les amateurs d'art sont la plupart du temps, les uns et les autres, déçus par les livres sur l'art océanien. Les mers du Sud ont eu le privilège de rester en dehors de tout contact européen jusqu'au ^{xviii^e} siècle, donc d'avoir conservé leur plastique pure de toute influence. Les explorateurs anglais et français de cette époque se sont intéressés aux « objets sauvages », ils en ont compris la valeur et en ont ramené en Europe (des amateurs anglais achetèrent alors à des prix considérables des manteaux de plumes hawaïens ou des sculptures maories). Et pourtant, les ouvrages modernes sur l'art océanien mêlent les

objets purement ethnographiques à ceux de valeur plastique, et ne font pas de distinction entre les vieilles sculptures, de style archaïque, et les copies altérées récentes.

Je salue le livre d'Herbert Tischner comme le premier ouvrage qui donne vraiment à l'esthétique océanienne ses titres de noblesse. Son unique souci a été de choisir, pour être reproduites, des œuvres d'art anciennes et de seul intérêt artistique. Le résultat est que nulle part ailleurs l'art des mers du Sud ne présente une image aussi élevée, au point que ceux mêmes qui le connaissent et l'aiment reçoivent un véritable choc à feuilleter les pages de cet album. On est loin de l'exotisme ou de l'ethnographie, on est en présence d'un art puissant et significatif à grand pouvoir émotionnel, comme l'art roman par exemple.

H. Tischner, dans une courte introduction, résume l'essentiel des croyances des Océaniens, indispensables à la compréhension profonde de leur sculpture. Pour la première fois à ma connaissance, il fait état des théories du suisse Félix Speiser sur les différents styles de l'art océanien. Mais, par dessus tout, le choix de Tischner en fait démonstrativement un *art de musée*, dans le meilleur et dans le sens le plus admiratif de ce mot.

Friedrich Hewicker contribue à part égale à cette réussite. On trouve rarement des photographies d'œuvres plastiques de cette qualité, ne sacrifiant pas à la facilité d'accentuer les contrastes de la sculpture sans la dépersonnaliser non plus sous une lumière anthropométrique, utilisant des fonds gris ou dégradés, entourant les objets de respect et de douceur. Ses photographies sont à la fois des présences dans l'ordre spirituel et des images de matières réelles.

Un détail qui n'est pas sans intérêt : l'éditeur présente le livre avec un signet reproduisant la table sommaire des illustrations, ce qui supprime au plus mal le recours assommant aux dernières pages, et au mieux, le déploiement de la table avec ses risques de déchirure. Si cette heureuse pratique pouvait se généraliser...

PIERRE GUERRE.

(Un volume relié toile sous jaquette, 96 planches en héliogravure, 3.000 francs).

LE DESSIN FRANÇAIS : I. De David à Courbet ; II. De Manet à Cézanne, par FRANÇOIS DAULTE (Ed. Spès, Lausanne. David Perret, à Paris).

Grandeur et servitude picturale : malgré tout, la personnalité d'un peintre se fige quelque peu, se guinde dans le tableau, dans la mesure où son élaboration lui impose nécessairement certaines contraintes. Comme l'œuvre peinte nécessite un assez long travail, interrompu et repris, comme elle dure, la sensibilité — même strictement plastique — de l'artiste s'émousse ou finit par s'émousser. « Dans les époques où le tableau suppose conventions, écrit François Daulte, le dessin libère l'artiste de ces conventions mêmes ». A ce titre, en présence des conventions néo-classique ou romantique,

« les dessins français de la première moitié du XIX^e siècle présentent un intérêt particulier ». Et ceux de la fin du siècle nous livrent, plus sûrement encore que les peintures, la vraie nature des peintres. Le livre des éditions Spès, dans deux volumes contenant chacun près de cinquante reproductions, souvent inédites, révèle de façon saisissante l'oscillation du dessin, pendant le XIX^e siècle, entre la tendance classique — pureté de la ligne, cerne du contour — et la tendance de l'art libre — grouillement de la ligne, clair-obscur, exacerbation du modelé. Ses maîtres sont Géricault, Daumier, Ingres, Corot, Degas, Van Gogh, Lautrec, Seurat, Cézanne. On aime trouver dans le choix de François Daulte une sûreté de goût et un sens du caractère profond de chaque artiste qui font de ces volumes agréables de format et de présentation, deux miroirs élégants et fidèles.

P. G.

(Deux volumes, 47 reproductions et 46 reproductions dont 6 en couleurs, prix chaque 1.350 francs).

LES NABIS ET LEUR EPOQUE, par AGNÈS HUMBERT (*Editions P. Cailler, Genève*).

Entre l'impressionnisme et le fauvisme s'étend une période de l'histoire de la peinture où foisonnent les groupes et les théories, où l'activité créatrice des artistes tend vers un art nouveau, contre le pompierisme officiel, mais dégagé aussi des expériences extrêmes de Seurat. Lorsque Paul Sérusier, massier de l'Académie Jullian, a l'occasion, en 1888, à Pont-Aven, de peindre à côté de Gauguin le fond d'une boîte à cigares en mettant le « plus beau jaune » pour un arbre et le « plus beau rouge » pour la terre, suivant les conseils de Gauguin, il est véritablement « opéré de la cataracte ». Ce *talisman* — le couvercle de la boîte à cigares — deviendra la relique du groupe des *Nabis* immédiatement constitué, dont les théories mystiques et théosophiques réunissent bientôt dans des dîners mensuels Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton, Vuillard, K.-X. Roussel, Lacombe, Paul Ranson. Agnès Humbert, grâce à une documentation sans défaut, nous restitue fidèlement l'ambiance du groupe, son ambition et son rayonnement. Ses chapitres sur le sculpteur Paul Lacombe et sur le peintre Paul Ranson sont particulièrement intéressants. L'un et l'autre sont les meilleurs représentants, entre 1890 et 1900, du « modern style », injustement décrié, mais très directement issu de Gauguin et dont l'influence sur notre peinture moderne — cubiste en particulier — est certaine : primauté de la ligne sur le modelé et usage rigoureux de la teinte plate. « Un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », dit Maurice Denis. Et Agnès Humbert a raison de souligner que les toiles cubistes de Roger de la Fresnaye, élève direct de Maurice Denis et de Paul Sérusier, sont strictement inspirées des préceptes nabisques.

P. G.

(1) Un volume broché, 150 pages, 51 illustrations, prix 675 francs.

INITIATION FLAMENCA, par GEORGES HILAIRE (*Editions du Tambourinaire*).

L'intérêt que portent les amateurs de musique et de danse au style flamenco s'est renforcé, ces dernières années, non seulement par la venue, sur les scènes françaises, de remarquables danseurs et danseuses espagnols, mais encore par l'édition d'enregistrements tels que ceux du guitariste Ramon Montoya et, plus récemment, de l'« Anthologie du cante flamenco » réunie par le professeur madrilène Tomas Andrade de Silva.

Le livre de Georges Hilaire est une prise de contact avec cet art flamenco, dont les règles traditionnelles sont difficiles à déterminer et dont l'origine se perd dans l'Histoire. Encore faut-il prendre soin de le distinguer à la fois — non seulement des gitaneries ou des espagnolades commerciales — mais de son adaptation occidentale, de son académisme (tels que pratiqués par Argentina, pour la danse, ou Segovia, pour la guitare) ou de son exagération, de son exacerbation gitane à la Carmen Amaya. Georges Hilaire cerne le problème d'aussi près qu'il est possible. L'origine de l'art flamenco, d'abord, dont débattent sans fin les spécialistes : byzantine ou juive, mauresque ou gitane, ou peut-être, plus loin encore, variante dégénérée de la grande tradition persane qui n'était elle-même qu'une émanation avancée des traditions de l'Asie Centrale, sinon de l'Extrême-Orient (n'a-t-on pas découvert dans un chant *caña* le leit-motiv d'un chant populaire chinois ?). En tout cas ses caractères, que l'on retrouve aussi bien dans le chant que dans la danse : l'art flamenco est concentration avant d'être expression (avant de commencer, le visage de la danseuse ou celui du chanteur reflète cette grave concentration); l'art flamenco est tradition et ésotérisme; il nécessite également une adhésion du spectateur, sa participation active, non pas à la qualité esthétique du spectacle, mais à la sincérité de l'émotion de l'exécutant (les interventions des spectateurs ne tombant donc pas forcément au plus beau moment du spectacle). Les dessins de Roger Wild contribuent à la parfaite réussite de cet ouvrage qui est à ce jour le seul existant en France sur la question.

P. G.

(Un volume de 85 pages, prix 2.550 francs).

VENISE A FLEUR D'EAU, photographies de FULVIO ROITER (*Editions Clairefontaine, Lausanne*).

A la première page de ce livre, où se mêlent aux photographies des citations des écrivains et des poètes amoureux de Venise, deux paragraphes de Jules Lecomte rappellent que c'est la nuit qu'il faut arriver dans la Cité des Eaux, suivre lentement le grand Canal, aborder à la Piazzetta, s'avancer sur les dalles et se retourner vers la lagune et la lune ascendante... Quel dommage que le magnifique album de Fulvio Roiter ne s'ouvre pas sur une image nocturne du Grand Canal qui coule, dit Roger Lannes, « comme s'il était un fleuve mythologique, celui des Enfers ou de la Voie Lactée », à l'heure où Venise « porte son fameux masque de velours, son loup de ténèbres et de silence ». Mais il est vrai qu'en compensation, deux photographies aériennes, poussées au noir

dans une étrange lumière, constituent la plus saisissante prise de contact avec une ville si « patinée par le regard des siècles » selon Fulvio Roiter qu'il est difficile d'en donner aujourd'hui une vision renouvelée. Pourtant, Roiter y réussit complètement. Sans doute, d'abord, parce qu'il est vénitien. Certes, il fait justement observer que celui qui habite une ville finit par s'insensibiliser, par perdre quelque peu sa signification; en revanche, il suffit d'un moment d'illumination, d'une sorte de crise *éveillante*, pour qu'il puisse alors, mieux que quiconque, en exprimer la beauté et la poésie. « C'est à vol d'oiseau ou à fleur d'eau qu'il faut découvrir Venise... », écrit Fulvio Roiter, immédiatement après l'introduction historique de Dominique Aury. Et chacune de ses images justifie ce parti-pris, en nous faisant pénétrer au plus intime, au plus essentiel d'une cité nimbée de rêve. Images au plus près de l'eau miroitante ou lustrée, sombre ou irisée, dans les canaux ou sur la lagune. Images acrobatiques, prises du haut des toits sur les ponts, les tuiles et les petits trottoirs. Images aussi de la vie quotidienne de Venise, chats et enfants, pieux et gondoles, statues et pigeons de la place Saint-Marc, « la dernière salle des fêtes de la Terre », selon Roger Lannes, dont on aurait aimé trouver une citation au bas d'une photographie. Fulvio Roiter nous donne deux ou trois vues de la place sous la pluie, où la luisance des dalles suffit à créer une surprenante splendeur, un inoubliable luxe architectural. Car Venise est un hymne à la pierre et à l'eau, paradoxalement grand et intime, inhumain et humain, apprêté et improvisé, dont chacune des photographies de Roiter exprime, non pas le charme, mais les charmes, son objectif mêlant miraculeusement la netteté de la vue et le halo d'un invisible somnambulisme. En ce livre, comme dans la réalité, « le souvenir de Venise laisse dans l'esprit comme une cendre de lumière ».

PIERRE GUERRE.

(Un volume sous couverture glacée, 128 photographies tirées en héliogravure, prix 2.500 frs).

LES REVUES D'ART

L'ŒIL. — Deux numéros déjà parus de cette nouvelle revue mensuelle, dont la formule est attachante : mieux faire connaître les artistes du temps présent, et « défiger » ceux du passé. Chacun de ses articles ouvre des curiosités ou s'attache à placer dans son climat un peintre ou un sculpteur contemporain. Les photographies, dont plusieurs en couleurs, sont dues souvent à de remarquables photographes comme Doisneau ou Brassai. Signalons au n° 1 : Alberto Giacometti, par James Lord, la Grande Parade de Fernand Léger, par D. Cooper et l'Eloge du Rococo, par Cyril Connolly ; au n° 2 : Jacques Villon, par J. Mellquist et « Gaudi, visionnaire et précurseur », par J.-L. Sert.

LE JARDIN DES ARTS. — Au sommaire du n° 2 : « Joies et détresses de Botticelli », par Jean-Louis Vaudoyer, un article sur les grottes de la Préhistoire, par A. Senet et un article sur le Château de Compiègne, par Ernest de Ganay.

MARCEL ABRAHAM

Avec Marcel Abraham notre revue perd un ami parfait, celui des bons et des mauvais jours. Elle perd aussi un des juges les plus clairvoyants qui aient suivi son effort au cours des vingt dernières années. Ils se font de plus en plus rares et c'est notre grande tristesse de voir aujourd'hui bien des meilleurs, parmi nos plus fidèles compagnons, disparaître à l'un des tournants de la route.

Marcel Abraham, qui avait pris part à la fondation de la revue *Le Mail*, à Orléans, avec Jean Zay, était professeur de français au Lycée Carnot quand nous l'avons connu. Un de ses proches, trop tôt ravi lui aussi à notre affection, Pierre d'Exideuil, nous présenta à un dîner de camarades, ainsi que Jean Cassou, au moment où, avec Georgette Camille, s'élaborait notre *Théâtre Elizabéthain*. Et depuis, notre amitié n'a jamais varié. Toujours égale, toujours établie dans la confiance et la compréhension réciproque. L'absence n'a jamais compté pour elle, vite effacée par d'affectueuses mais trop brèves rencontres au cours des ans rapides. Il écrivait peu, trop absorbé par ses fonctions, ou nous alertait d'une phrase dense, brisée juste au bord de l'effusion. Il fallait voir avec quel élan, quel inoubliable sourire il accueillait le visiteur qui venait le surprendre. Jamais, dans ses plus extrêmes fatigues, le moindre signe de lassitude ou d'ennui. Il semblait ne vivre, ne respirer que pour ces moments de répit arrachés à ses bourreaux : le téléphone et le courrier. Il nous emmenait alors dans son foyer où la tendresse d'une mère et de sœurs toujours alarmées le reposait un peu de ses soucis.

C'est que son labeur acharné, les hautes qualités de son esprit affiné par de solides humanités, son humour et la subtilité de ses aperçus dans les conseils où son avis l'emportait le plus souvent, sa belle conduite enfin dans la résistance, l'avaient bientôt désigné pour d'importantes fonctions. Successivement inspecteur général de l'Enseignement, chef, puis directeur de cabinet à l'Education Nationale, chargé du Service des Relations Universitaires avec l'Etranger, il avait conquis l'estime à la fois des officiels et des lettrés. Il était surtout resté des nôtres, ami des écrivains, des acteurs, des peintres.

C'est au chevet de Léon-Paul Fargue que nous avons le mieux appris à le connaître. Assidu aux réceptions du poète malade, il s'ingénia à adoucir ses dernières années, à lui amener des visiteurs pour le distraire et stimuler ce flux verbal qui le maintenait en vie. Le grand commis qui surveillait l'influence de notre enseignement dans les Universités étrangères, était aussi le compagnon

spirituel, le poète aux propos enjoués dont la souriante malice n'égratignait jamais. Il prenait toujours le biais favorable au prochain, l'interprétation charitable, quitte à sauver la vraisemblance par une étincelle d'humour.

Dans les rares loisirs que lui laissaient ses tournées, ou des missions plus lointaines, il écrivait quelques poèmes. Réunis sous le titre de *Routes*, il furent, en juin 1953, édités par nos soins. Les délicats purent alors goûter pleinement ses notations prime-sautières, ses confidences pudiques dans une forme qui s'apparente à celle de nos meilleurs poètes fantaisistes. Marcel Abraham unit dans *Routes*, la finesse moqueuse, l'élégance de nos petits maîtres du XVIII^e à la sensibilité feutrée de notre école la plus réfractaire au bruit, la plus hostile à l'effet parce qu'elle est héritière de notre tradition classique.

La haute conscience qu'il apportait en toutes choses, l'amour de son beau métier de mainteneur dans une époque où maintenir demande un lucide et total don de soi, l'ont conduit à l'épuisement de ses forces et c'est à sa table de travail qu'il a succombé. Les amis innombrables qui, par ce triste après-midi de février l'ont accompagné à travers les tombes enneigées de Belleville jusqu'au lieu de son repos, ont montré par leur attachement et leur affliction qu'ils savaient quel être d'élite, quel fervent serviteur de l'esprit, venait de disparaître à leurs yeux brouillés de larmes.

J. B.

